فاضل ثامر

اللغة الثانية

في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح
في الخطاب النقدي العربي الحديث

المركز الثقافي العربي

فاضل ثامر

اللغة الثانية

في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح
في الخطاب النقدي العربي الحديث

المركز الثقافي العربي

* اللغة الثانية. (في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي)
* تأليف: فاضل ثامر.
* الطبعة الأولى، 1994
* جميع الحقوق محفوظة.
* الناشر: المركز الثقافي العربي.

• العنوان:

□ بيروت/الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
• ص.ب/113-5158/• هاتف/343701-352826/• تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/• 42 الشارع الملكي - الأحباس * ص.ب/4006/• هاتف/307651-303339/
• 28 شارع 2 مارس * هاتف/271753 - 276838/ * فاكس/305726/.

الفصل الأول

في سيميائية النص الأدبي

أمبراطورية العلامة

وهيمنة الأنموذج اللغوي

كشفت الدراسات السيميائية في هذا القرن عن دور متزايد للأنظمة العلامية في تحليل اللغات الطبيعية ومظاهر الحياة الاجتماعية والطبيعية وكافة العلوم والآداب والفنون بطريقة تبعث على الدهشة. إذْ لم يكن يخطر على البال أن يتسع مجال تطبيق العلامات بمختلف أنواعها، ليشمل ميادين لا حصر لها. حتىٰ ليمكن القول إن العلامة قد تضخمت وأجتاحت كافة الحقول. وهي الآن تتحول تدريجياً إلىٰ (متعالٍ) جديد ينافس الكثير من العلوم والفلسفات في الادعاء بإمكانية تقديم تحليل شمولي لكافة مظاهر الحياة والكون والسلوك.

ومن الملاحظ هنا أن الأنموذج اللغوي بالذات هو الذي راح يهيمن علىٰ مختلف الحقول المعرفية والحياتية، بوصفه الأنموذج الأكمل القادر على تفسير الظواهر غير اللغوية أيضاً، وهو أمر لم يكن يخطر ببال فرديناند دوسوسور نفسه، أحد مؤسسي السيميائية الحديثة الأساسيين. اذْ كان دوسوسور يرى أن هناك نظاماً سيميائياً أشمل، يضم فيما يضم،أنظمة سيميائيه أو علامية ثانوية مثل العلامات اللغوية [1]. وعلى الرغم من أن دوسوسور كان قد بنى نظريته هذه علىٰ ضوء الأنموذج اللغوي حيث أشار إلىٰ أن اللغة بوصفها أكثر نظم التعبير تعقيداً،تعدّ خير ممثل لنظام العلامات [2]. الا أنه قد إعترف بأن النظام السيميائي اللغوي هو جزء من السيميائية التي لا يشكل علم اللغة سوىٰ فرع منها [3].

وإذا ما كان دوسوسور قد قصر عمله علىٰ دراسة التجليات الخاصة بالعلامة اللغوية أو اللسانية فإن چارلز بيرس قد وسَّع مفهوم العلامة ليشمل كافة مناحي الحياة. فهو قد وسَّع من نطاق السيميائية علىٰ حقول، معرفية علمية واجتماعية مختلفة. فالسيميائية، بالنسبة له، نظام مستقل وإطار للمرجع يستوعب جميع الدراسات الأخرى. وعلىٰ حد تعبيره: «لم يكن بوسعي دراسة أي شيء ـ كالرياضيات والأخلاقيات والميتافيزيقا والجاذبية والثرمو دانيميك والبصريات والكيمياء والتشريح المقارن، والفلك وعلم النفس وعلم الأصوات اللغوية والاقتصاد والتاريخ والعلم إلا بوصفها دراسة للسيميائية» [4].

ومن الملاحظ أن بيرس نفسه كان يميل إلىٰ تضخيم دور النظام السيميائي العام ـ وليس اللغوي بالذات ـ وجعله بديلاً لعلم المنطق نفسه. فهو يعلن أن المنطق بمفهومه العام ليس إلا إسماً آخر للسيميائية التي هي نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات تحقق فعْلها عن طريق التجريد[5]. ومن هنا نجد أن كلاً من دوسوسور وبيرس يعدّان السيميائية علماً أصلياً تتفرع منه أنظمة علامية كالنظام السيميائي اللغوي. إذْ يعترف دوسوسور أن هذا العلم الذي لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لأنه لم يكن بالإمكان التكهن بطبيعته وماهيته له حق الظهور إلىٰ الوجود. وهو يرىٰ أن علم اللغة إنما هو جزء من السيميائية العامة[6]، كما أن بيرس في تقسيمه الثلاثي المعروف للعلامات ١ ـ الايقونه ٢ ـ المؤشر ٣ ـ الرمز، حصر العلامة اللغوية في النوع الثالث فقط (العلامة الرمزية) بينما خصص العلامتين الايقونية والمؤشرية لفحص مستويات سيميائية غير لغوية أو خارج لغوية[7].

إلا أن رولان بارت هو أول من دعا ـ في حدود علمنا ـ إلىٰ قلب الاقتراح السوسيري فهو يرىٰ أن علم اللغة (أو اللسانيات) ليس جزراً ولو مفضلاً من علم السيميائية، ولكن الجزء هو السيميائية بأعتباره فرعاً من علم اللغة[8]. ولذا يدعو بارت السيميائية لأن تحتذي الانموذج اللغوي (أو اللساني). وفي الواقع كانتِ هنالك قبل بارت دعوات تؤكد على أهمية النظام السيميائي اللغوي بوصفه النظام السيميائي الوحيد الذي يمتلك تكاملاً. إذْ يشير كاسيرر إلىٰ أن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد الذي نستطيع أن نتحدث فيه عن بقية الأنظمة وعن اللغة ذاتها، وهو أيضاً قريب مما ذهب إليه (بنفنست) الذي يقول: «هنالك على الأقل شيء واحد مؤكد، هو أنه لا توجد سيميائية للصوت أو اللون أو الصور تتشكل ضمن حقول الصوت واللون والصورة، وان سيميائية أي نظام غير لغوي يجب أن تستعير الأداة اللغوية[9]. ومثل هذه الآراء تلتقي مع فكرة رولان بارت نفسها والقائلة بأنه لم توجد في الحياة البشرية المعاصرة أنظمة سيميائية، غير اللغة البشرية، لها ما لهذه الأخيرة من سعة وأهمية. إذْ إن كل نظام سيميائي يمتزج باللغة. فالماهية البصرية، مثلاً، تعضد دلالتها من خلل إقترانها برسالة لسانية كالسينما والصور الصحفية بحيث يرتبط جزء من الرسالة الأيقونية، على الأقل، بعلاقة حشو بنيوية أو علاقة إنابة مع نظام اللسان[10]. الا أن رولان بارت لم يكتف بذلك بل دعا، كما أشرنا، إلىٰ قلب الاقتراح السوسوري واعتبار النظام السيميائي اللغوي هو الأصل، أما بقية الأنظمة السيميائية فهي مجرد فروع ليس إلا. لقد أدت هذه الدعوى إلىٰ هيمنة العلامة اللغوية والانموذج العلامي اللغوي علىٰ مختلف حقول العلم والمعرفة. فالعلامة اللغوية أصبحت بمثابة الوحدة الصغرى المكونة للوجود ذاته، إنها البديل للفلسفة والمنطق، وهي أيضاً البديل الجديد للمتعالي المطلق، وللعوامل البيولوجية والعضوية في النظرية الدارونية، وللعوامل الاقتصادية في النظرية المادية الجدلية، وللاوعي

في نظرية فرويد في التحليل النفسي. ولذا لم يكن غريباً أن تعالج العلامة اللغوية بطريقة شبه ميتافيزيقية من قبل بعض علماء اللغة والسيميائية المحدثين. اذْ يتحدث چومسكي عن وجود «قدرة كامنة» للغة داخل العقل البشري، تكون فيها الأنماط اللغوية كامنة ومبنينة[11].

ويرى إيڤانوف وهو ناقد سوفيتي من جماعة موسكو- تارتو التي تضم يوري لوتمان وأوسبنسكي، أن اللغة تحمل في طياتها نسقاً للعالم إذ يقول:

« إن الانسان، وكذلك الحيوان، وإيضاً الآلات تلجأ إلىٰ العلامات، غير أن العلامات التي يستخدمها الانسان تتميز بغنىٰ وتعقيد تفتقر إليهما العلامات الأخرىٰ. وقد يكون منشأ هذا الغنىٰ أن اللغة الطبيعية تحمل في طياتها ـ نسقاً للعالم ـ أي أن البشر يودعون في اللغة نظرتهم للعالم»[12].

ومن هنا راحت العلامة اللغوية تنافس الفلسفة والابستمولوجيا والنظم الفكرية والشمولية في ادعاء القدرة علىٰ التعميم والشمول والتجريد، وهو منحىً تتجه إليه السيميائية، والسيميائية اللغوية بشكل خاص في المرحلة الأخيرة. وفي هذا المجال تشير باحثة معاصرة إلىٰ أن السيميائية تحاول أن تحل محل الفلسفة التي كانت تحاول منذ بداياتها أن تقوم بدور الموحد بين العلوم المعرفية وبدور أنسنة الواقع بكل مظاهره الطبيعية والاجتماعية. ومنطلق السيميائية هذا مناظر لمنطلق الفلسفة التي تبحث دائماً عن جوهر الامور وتجلياته. ولكن الفارق هو أن الفلسفة تبدأ في التساؤل في مفاهيم كالطبيعة وما وراء الطبيعة، كالسياسة والعدالة والجمال والشعر. فالفلسفة محاولة الانسان فهم ذاته فهماً عميقاً لا سطحياً، يسمح له بتجاوز العرضي والتوصل إلىٰ الجوهري. فالفلسفة، في آخر الأمر، تصبو إلىٰ الأصل الواحد وتصبو إلىٰ مفتاح يحل اللغز الانساني.

أما السيميائية فتبدأ بالعلامة. وبينما يربط الفيلسوف بين المفاهيم، يقوم السيميائي بالربط بين العلامات، أي أن الفلسفة تنطلق من المضمون بينما تنطلق السيميائية من الشكل في فهم الإنسان. وبينما تطمح الفلسفة إلى العثور على مفتاح الوجود، لا تطمح السيميائية إلى أكثر من رسم خارطة الوجود[13].

ومما له أهمية إستثنائية أن اللغة، عبر العلاقة اللغوية السيميائية، ليست مجرد إنموذج يحتذىٰ. بل هي سلطة طاغية ومتحكمة واستعلائية. إذْ يعترف رولان بارت في «درس السيميولوجيا» بأن اللغة بطبيعة بنيتها،تنطوي علىٰ علاقة إستلاب قاهرة. فهو يرىٰ أن النطق أو الخطاب ليسا تبليغاً كما يقال: إنهما إخضاع. فاللغة توجيه وإخضاع معممان.[14]. بل إن بارت يذهب إلىٰ أن اللغة فاشية بطبيعتها. فهو يقول « إن اللسان، من حيث هو إنجاز كل

لغة، ليس بالرجعي ولا بالتقدمي. إنه بكل بساطة فاشي: ذلك لأن الفاشية ليست هي الحيلولة دون الكلام، وإنما هي الارغام عليه»[15].

وعلىٰ هذا الضوء رحنا نجد بعض الحقول المعرفية الاجتماعية والطبيعية التي تتخذ من العلامة اللغوية معياراً للتحليل السيميائي، كما هو الحال مثلاً في مسعىٰ كلود ليڤي شتراوس لتحليل الكثير من المظاهر الأنثروبولوجية - علم الأناسة - كعلاقات القرابة والأساطير وأنظمة الطبخ - تحليلاً لغوياً يتخذ من العلامة اللغوية وحدة وإنموذجاً له. اذْ يطرح شترواس في دراساته المبكرة تساؤلاً مهماً عن إمكانية دراسة الجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية، بضمنها الدين والفن، بالطرائق المشابهة لتلك الطرائق المستخدمة في اللسانيات[16]. ويجيب شتراوس نفسه علىٰ هذا التساؤل بالايجاب مؤكداً أن دراسة اللغة ستكون بكل وضوح نموذجاً ملائماً لتحليل الحضارة بشكل عام[17]. ويحاول شترواس أن يعتمد بشكل خاص علىٰ المظهر الصوتي الفونولوجي للغة. فعند دراسته لأنظمة القرابة، يؤكد أن ألفاظ القرابة، شأنها شأن الوحدة الصوتية الصغرىٰ (الفونيم) تكتسب عناصر للمعنىٰ، وهي مثل الفونيم تكتسب معانيها فقط عندما تتلاحم في أنظمة معينة. ويطبق شترواس المبدأ نفسه علىٰ الطبخ فيرىٰ أن الطبخ - مثل اللغة - قد يحلل في مجتمع ما إلىٰ عناصر مكونة له، وهي تسمىٰ بوحدات الطبخ الصغرىٰ التي يمكن تنظيمها بموجب بنىٰ معينة للقضاء والتوافق[18].

ويؤكد شتراوس على أن أنظمة القرابة، شأنها شأن اللغة، قد تنتجها في الواقع بنىٰ لا شعورية متماثلة[19]، وهو حكم خطير يمنح اللغة قوة صنمية (فتيشية) مهيمنة فتصبح هي التي تتحكم في الأنسان، وليس العكس. ولذا فهو يعلن أن هدفه ليس في أن يبين كيف يفكر الرجال بالأساطير، بل كيف تفكر الأساطير بالرجال وهم غرباء عنها[20]. ويعتمد شترواس المنهج ذاته في تحليله لأسطورة أوديب منطلقاً من فكرة أن الأسطورة، مثل اللغة، تتألف من وحدات وأن هذه الوحدات تفترض وتناظر الوحدات التكوينية الممكن تمييزها في اللغة الاعتيادية، بصيغة الوحدة الصرفية (المورفيم) والوحدة الصوتية (الفونيم). . الخ ثم يستدرك شتراوس مبيناً أن هذه ستختلف عن تلك في انها تعود إيضاً إلىٰ نظام أعلىٰ وأكثر تعقيداً يسمح بتسميتها بالوحدات التكوينية الاجمالية أو الوحدات الأسطورية[21].

وينحو جاك لاكان منحىٰ مقارباً في استخدامه للمعطيات اللسانية في تحليله لتشكلات اللاوعي والتحليل النفسي بشكل عام. فهو يرى أن الأنسان هو نتاج للغة، باعتبار أن ما يعيِّن الوجود البشري تعييناً أحسن من غيره هو أن الفرد يظهر ضمن عالم يوجد فيه شيء ما وجوداً دائماً وقبْلياً: أي توجد فيه اللغة[22]. ويؤكد لاكان مراراً - وهو في هذا يقترب من جاكوبسن -

على كون اللاوعي مبنياً مثل اللغة[23]. وكما يلاحظ لومير وهو يحدد ملامح منهج لاكان، أن اللغة تعيد انتاج الواقع. وما دام لا وجود لفكر دون لغة فإن معرفة العالم، ومعرفة الآخرين، بل معرفة الذات يحددها اللسان. وهو يرىٰ أيضاً أن الدلالة لا تنطلق من علاقة الفكر باللغة فحسب، وإنما تنطلق من علاقة الفكر بذاته عن طريق علاقته بالعلامات[24]. ويوظف لاكان ثنائية الدال والمدلول لفهم الظواهر النفسية المرضية حيث يعدّ الدال ـ متمثلاً في الكلمة ـ قابلاً لحمل بعض الأصداء اللاواعية، خصوصاً لدىٰ ظهوره ضمن بعض الظواهر الأقل عقلنة مثل الحلم وزلة اللسان والنكتة[25] والتداعي الحر وما إلى ذلك. ولذا يؤكد لاكان مراراً على أن الدال يعمل بصورة مستقلة عن دلالته، وفي غفلة من الذات، وهو ما يجسده أفضل تجسيد في التحديد الذي يقدمه للدال والمدلول. فالدال هو مجموع العناصر المادية ضمن اللغة، أي العناصر التي تربطها بنية. إن الدال هو الدعامة المادية للخطاب: الحرف أو الصوت. لا إشارة الشيء ولا علامته، شأنه في ذلك شأن المدلول. هذا هو المعنى المشترك بين الجميع، هو معنىٰ تجربة جرىٰ سردها ضمن خطاب، معنىٰ يتجسد ضمن شمولية الجداول المتعاقبة، ولا يتموقع في أي منها، وبالتحديد ضمن دال الجملة[26] وفي هذا التحديد يتمثل الفرق بين دوسوسير ولاكان. ففي حين يرىٰ دوسوسير أنه لا وجود للدال إلا بوجود المدلول (مثل وجهي الورقة الواحدة) يؤكد لاكان على إستقلالية كل منهما بالنسبة للآخر. فالدال عند دوسوسير يدخل في نظرية الإشارة: لا توجد إشارة لا يوجد دال(ولا مدلول). أما عند لاكان، فإن الأمور تختلف. ونظرية الإشارة عند لاكان تتمفصل ضمن نظرية الدال: هناك الدال (والمدلول) من جهة، والإشارة من جهة أخرىٰ. وكلاهما منفصل عن الآخر، لدرجة يمكن فيها القول إن الدال بحد ذاته هو إشارة في مصطلح لاكان[27]

وإضافة إلى ما تقدم، تنحو الكثير من العلوم الطبيعية والاجتماعية إلى اتخاذ العلامة اللغوية إنموذجاً ووسيطاً لاكتشاف الأنسان والبنىٰ في مختلف المظاهر العلمية والاجتماعية والمعرفية. أما في مجال الأدب فإن ذلك يتخذ مظهراً طاغياً وشاملاً. فإضافة إلىٰ توظيف العلامة اللغوية، بوصفها علامة رمزية، حسب بيرس، في تشكيل أنظمة الشفرات في الأدب، يميل البعض إلىٰ إحتذاء التشكيلات اللغوية. الجملية والنصية لتحليل الخطابات الأدبية. كما يفعل أحياناً تودوروف في بعض تحليلاته للبنىٰ السردية، عند محاولته إقامة نحو سردي[28] Narrative Grammar، وهو منحىٰ لم يكتب له النجاح كلياً، لأنه يعتمد علىٰ لون من المقايسة المنطقية الخارجية.

ومما له أهمية في هذا المجال، أن منحىٰ البنيوية وبعض الاتجاهات اللسانية الحديثة لاتخاذ الانموذج اللغوي مثالاً، قد قاد، فيما قاد إلىٰ تهميش الفاعلية الإنسانية، وإقصاء

الذات، بوصفها فاعلاً، لصالح هيمنة النسق أو البنية اللاواعية على حياة الانسـان، وهو منحىٰ يقترن بالنزعة اللا إنسانية ـ بالمفهوم الفلسفي ـ للبنيوية، والتي عبر ميشيل فوكو عنها أدق تعبير بنظريته عن «موت الانسـان»، وشـاركـه رولان بارت الـرأي بنظريتـه عن «موت المؤلف». وفي مثل هذه المنظومات يعاني الانسان من لون جديد من ألوان الاغتراب يطلق عليـه أحيانـاً مصطلح «الاغتـراب اللغوي». فـإذا ما كـان الأنسان معـرضاً في المجتمـع الرأسمالي إلىٰ هيمنة «صنمية» البضاعة فانه يصبح في هذه المنظومات معرضاً إلىٰ «صنمية» الأنموذج اللغوي. ويكشف أحد النقاد هذه الحقيقة عندما يعلن أن البنيوية هي فكـر بلا مفكرين، فهي الأبنية التي تتكشف عن طريق العلوم الانسانية. وهي كما يرىٰ. ليست فكر ليڤي شتراوس أو ميشيل فوكو، بل هي الخطاب الذي يصل بين الاثنولوجيا وعلم اللغة. وبين الطب وأركيولوجيا المعرفة، وهي قراءه للتاريخ، أو قراءة للتحليل النفسي علىٰ نحو يغدو معه مؤلف الخطاب في كل مرة شيئاً أكثر من كونه كاتباً أو مفكراً أو عـالم اجتماع. فالبنيوية ـ والقول للناقد ذاته ـ هي عمل المنهج نفسه: المنهج الذي ينطق اللغة الفعليـة لموضوعه والإحساس الذي يتكشف ليصبح إحساساً بأسطورة أو نسق[29].

ومن كل ما تقدم، نجد أن بعض الاتجاهات اللسانية والبنيـوية في محـاولتها تعميم الانموذج اللغوي، واتخاذه معياراً وأساساً واداةً للتحليل، إنما تهدف إلىٰ إيجاد «مـطلق» متعالٍ جديد يحل محل المتعاليات السابقة، المادية والمثالية علىٰ السواء، وهي بهذا إنما تسقط في فخ الميتافيزيقيا ذاته، علىٰ الرغم من محاولتها الاقتراب من الانموذج العلمي في الدقة والصرامة والموضوعية. ولذا فقد بات من الضروري جداً السعي لاعادة النظر في هذا المفهوم البنيوي، وإعـادة وضع الانموذج اللغوي أو اللساني، في موقعـه الحقيقي، بلا مغالاة أو تضخيم، وإعادة الاعتبار للانسان، بوصفه ذاتاً فاعلة، وخالقاً للانموذج اللغوي. فاللغة، في نهاية المطاف، هي نتاج تأريخي للوعي الإنساني، ولقدرة العقل الإنساني، وهي لا تشكل إلا وجهاً واحداً من قدرات هذا العقل الكلية التي تتعدىٰ الفاعلية اللغوية لتشمل كافة النشاط البيولوجي (وغير اللغوي بالتأكيد) للإنسان بوصفه كائناً عضوياً.

ولذا فنحن نميل إلىٰ إعادة النظر في المفـاهيم البنيويـة الخاصـة بهيمنة الأنمـوذج اللغوي، وندعو إلىٰ إعادة صياغة المقـولات الفكريـة والنقديـة، ووضعها ضمن سيـاقها التاريخي والاجتماعي، وعدم عزلها عن دوافعها الفكـرية والفلسفيـة، وصولاً إلىٰ تصـور علمي أدق لمـوقع اللغـة في حياة الأنسـان والثقافة، وهي مهمـة، تظل مـطروحـة علىٰ المفكرين والنقاد والباحثين في مختلف حقول المعرفة الانسانية.

الهـــوامش

(1) «علم اللغة العام» ـ دي سوسور ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد 1985 ص 87.
(2) المصدر السابق ص 87، ص 34.
(3) «مبادىء في علم الأدلة» ـ رولان بارت، ترجمة محمد البكري، دار الشؤون الثقافية. ط (2) بغداد 1986، ص 27.
(4) Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, by Ducrot and Todorov, the John Hopkins University Press, London and Baltimore, 1979, p. 85.
(5) «تصنيف العلامات» ـ بيرس ـ في كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا» ـ إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة 1986 ص 137.
(6) «علم اللغة العام» ص 34.
(7) «تجليات العلامة الايقونية والعلامة اللغوية في الأدب والفن» ـ فاضل تامر، بحث مقدم إلى «ندوة اللسانيات» في الجامعة المستنصرية، كانون الأول، 1991، جريدة الثورة، بغداد 1991/12/13 «مبادىء في علم الأدلة» ص 29.
(9) Encylopedic Dictionary of the Sciences of Language, p.91.
(10) «مبادىء في علم الأدلة» ص 28.
(11) «الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية ـ النظرية الألسنية» د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية، بيروت 1982 ص 29-32.
(12) «مدخل إلى السيميوطيقا» ص 39.
(13) المصدر السابق ص 41.
(14) «درس السميولوجيا» رولان بارط ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب 1986، ص 12.
(15) المصدر السابق ص 13.
(16) «البنيوية وعلم الإشارة» ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، وزارة الإعلام، بغداد، 1986، ص 29-30.
(17) المصدر السابق ص 30.
(18) المصدر السابق ص 30.
(19) المصدر السابق ص 31.
(20) المصدر السابق ص 39.
(21) المصدر السابق ص 39.
(22) «لاكان واللغة» فيليب شملا، مجلة «بيت الحكمة» العدد الثامن من نوفمبر 1988، المغرب ص 9-10.
(23) المصدر السابق ص 14.
(24) «استعمال لاكان للمعطيات اللسانية» أنيكا لومير، مجلة «الحكمة» العدد الثامن ص 100.
(25) «لاكان واللغة» ص 9.

(26) «استعمال لاكان للمعطيات اللسانية» ص 80.

(27) «اللسانية والتحليل النفساني» ـ بقلم د.ب.ب. مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد 48-49، مركز الانماء، بيروت، شباط 1988، ص 124.

(28) Poetics of prose, T. Todorov Basil Blackwell, Oxford p. 109-119.

(29) «عصر البنيوية: من ليفي شتراوس إلى فوكو» أديت كيرزويل، ترجمة جابر عصفور، منشورات آفاق عربية، بغداد 1985 ص 268-244-245 .

تجليات العلامة الأيقونيّة

والعلامة اللغوية في الأدب والفن

.نظرياً.

في المهاد النظري

تمثل العلاقة بين الأعمال الأدبية والفنية والممارسات الاجتماعية من جهة ومرجعها الأصلي في الواقع الخارجي من جهة أخرى إحدى الاشكاليات الكبرى في تاريخ الفكر والأدب والفن. ولقد تم فحص هذه العلاقة عبر أكثر من مستوى، ووفق اكثر من منهجية. وأتاحت الدراسات السيميائية Semiotics أو Semiology الفرصة لتقديم تصورات جديدة في هذا الميدان. إذْ تحيلنا السيميائية الى دراسة العلامة sign أساساً باعتبار أن اللغة، وكذلك كافة الأعمال الأدبية والفنية وحتى الممارسات والطقوس الاجتماعية، هي نسق علامي معين.

ومعروف أن الدراسات السيميائية المعاصرة تتقاسمها مدرستان أساسيتان هما مدرسة فرديناند دوسوسور، ومدرسة چارلز بيرس. اذْ يقسم دوسوسور العلامة إلى دال signifier ومدلول signified. فالدال هو عبارة عن صورة صوتية (الكلمة ذاتها ملفوظة أو مكتوبة) مثلاً كلمة «شجرة») وهذه الصورة الصوتية حسية ـ لها علاقة بالحواس ـ ومادية، أما المدلول فهو متصور ذهني أو فكرة (فكرة أو مفهوم «شجرة»)، وليس الشيء أو المرجع الخارجي نفسه[1]. ومعنى هذا أن الدال لا يشير حسب دوسوسور الى الشيء الخارجي أو الى مرجعه وإنما الى متصور ذهني (المدلول) أو فكرة تحيل الى المرجع. ونكتشف من هذا الوصف الدوسوسوري للعلامة وجود مسافة بعيدة نسبياً بين الدوال ـ الكلمات مثلاً ـ والمرجع الخارجي.

أما الاتجاه الآخر الذي تمثله مدرسة بيرس فيعتمد على تصنيف العلامة ذاتها الى ثلاثة أنواع وتكون فيه العلاقة بين العلامة والواقع الخارجي اكثر قرباً ومباشرة وفق تراتب ثلاثي يبدأ من المشابهة وينتهي بالاعتباط

1 ـ الايقونة icon

2 ـ المؤشر أو القرينة index.

3 ـ الرمز symbol.

ويعتمد تقسيم بيرس هذا على درجة المماثلة أو الاختلاف بين الشيء أو الموضوع أو الواقعة الخارجية وتجلياتها في العمل الأدبي أو الفني أو في الظاهرة اللسانية والسيميائية بشكل عام. فالعلامة الأيقونية icon تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي، وتظهر نفس خصائص الشيء المشار إليه. ويعرف بيرس نفسه الايقونة بوصفها العلامة التي تتحدد بموضوعها الذاتي أو بديناميتها الخاصة بفضل طبيعتها الداخلية(2). وهو يرى أن هذه العلامة تمتلك هذه الطبيعة سواءً وجدت الموضوعة أم لم توجد، لكنه يستدرك مبيّناً أن الأيقونة لا تقوم بدور ما، ما لم تكن هناك موضوعة مثلاً، وليس لهذا أدنى علاقة بطبيعتها من حيث هي علامة، سواءً كان الشيء نوعية أو كائناً موجوداً أو عِرفاً، فإن هذا الشيء يكون أيقونة لشبهه عندما يستخدم كعلامة له(3). ويمثل للعلامة الايقونية عادة بمستويات التشابه المرئي البصري كالصور الفوتوغرافية، حيث إن كلمة أيقونة تعني في اليونانية الصورة(4) image وإضافة الى ذلك يمكن إدراج اللوحات التشكيلية والأعمال النحتية وبعض علامات الطرق وبعض علامات الكتابة التصويرية القديمة كالصينية والهيروغليفية، التي توحي بأنها كانت ذات علاقة أيقونية مع الواقع المعين، كالعلامة الصينية الدالة على الرجل، أو العلامة الهيروغليفية الدالة على البحر، وهذه كلها تنقل مستوىً ما من التشابه مع الشيء المصور(5). ويشير كير إيلام مؤلف كتاب «سيميائيات المسرح والدراما»(6) الى أن المبدأ المتحكم في العلامات الأيقونية هو التشابه، فالايقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمدلول في المقام الأول(7). ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات الصورة، والرسم التوضيحي والبياني، والاستعارة(8).

وبسبب درجة التشابه العالية بين العلامة والواقع الخارجي في العلامة الأيقونية، عُدّت هذه العلامة مُعلّلة لدرجة كبيرة highly motivated، أي أنها يجب أن تُفهم فوراً وشمولياً لأنها علامة طبيعية وليست اعتباطية كالعلامة اللسانية. وهذا التقسيم الذي يعتمده السيميائيون بين نمطي العلامات مهم للغاية لفهم العلاقة الأيقونية، والنظام العلامي الثلاثي عند بيرس. فالعلامات العرفية الاصطلاحية ـ التي تتشكل بصورة اعتباطية هي من النوع الذي لا تربط فيه بين الدال والمدلول علة من العلل، سواءً كانت طبيعية أو منطقية. أما العلامات المعلّلة فهي التي يتطابق فيها شكل التعبير مع المحتوى(9). ويمكن ملاحظة هذا التعارض بين ما هو «عرفي» و«معلل» في تحليل النصوص الأدبية. إذْ يذهب بعض النقاد الى أن النص الأدبي علامة معللة وليست اعتباطية. أي أن ثمة علاقة تشابه بين شكل الدال (وهو النص الأدبي نفسه) والمدلول (الذي هو محتوى الرسالة التي يجادل النص فيها)(10).

فعلىٰ الرغم من أن النص الأدبي يتشكل من نسق من العلامات اللسانية الاعتباطية وغير المعللة في الجوهر، إلا أن هـذه العلامات تتشكل عبر مستوىٰ النص، كما هو الحال عند وصف مشهد مكاني أو رسم ملامح شخصية قصصية أو روائية، أو تجسيدها درامياً، على مستوىٰ معلل بسبب درجة التماثل بين العلامة والواقع الخارجي. ومعنىٰ هذا أن النص الأدبي يمكن أن يقابل في بعض مستوياته العلامة الأيقونية أو نسقاً من هذه العلامات.

أما النوع الثاني من العلامات في نظام بيرس العلامي أوالسيميائي، فيتمثل في القرينة أو المؤشرindex ـ والمصطلح يشير أصلاً الىٰ السبّابة ـ اذْ تعتمد العلاقة بين العلامة والواقع الخارجي ـ بالنسبة للمؤشر ـ، علىٰ مبدأ التجاور وليس علىٰ مبدأ التشابه. وكما يبين بيرس نفسه فإن المؤشر بوصفه علامة، يتحدد بموضوعه الذاتي أو ديناميته الخاصة بفضل كونه في علاقة حقيقية معه عن طريق إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوي وبين شيء تدل عليه هذه الواقعة ـ تخص هذه العلاقة أحداثاً تتعلق بمواقف القول ـ فقد يكون ارتفاع الصوت مثلاً مؤشراً لحالة هياج لدى المتكلم، وقد تكون العلاقة بين المؤشر والواقع الخارجي علاقة تجاور: فالدخان مؤشر علىٰ وجود النار، » فهنا لا وجود لعلاقة تشابه أيقونية[11]، كما أن الدخان لا يمكن بالضرورة أن يتضمن الصنف الثالث (الرمزsymbol) ما لم يكن موظفاً لهذه الغاية ـ مثلاً عندما يتحول الىٰ نظام أشاري ورمزي للتواصل بين الهنود الحمرفي أمريكا ـ ومن أمثلة المؤشر أعراض المرض ذاتهـا التي تشير الىٰ حـالة مـرضية معنية، وهبوط المحرار الذي يشير إلى حالة الطقس الخارجية، واتجاهات الإبرة المغناطيسية التي تشير الىٰ واقع مادي ملموس، والتمايل أثناء المشي الذي قد يشير إلى حالة السكر أو الاجهاد، كما أن قرعاً خارجياً على الباب، يشير الىٰ وجود شخص معين، وصوت عيار ناري مصحوب بصرخة إنسانية إشارة الىٰ وجود جريمة قتل، وما الىٰ ذلك من حالات تزخر بها الحياة والأدب والفن. ويشير بيرس الىٰ إنطواء المؤشر علىٰ نوع من الايقونة أيضاً. فهو يرى أن المؤشر علامة تشير إلى الموضـوعة التي تعبر عنها عبـر تأثـرها الحقيقي بتلك الموضوعة. فهي لا يمكن أن تكون، اذن، العلامة النوعية، لأن النوعية ماهية مستقلة عن أي شيء آخر. وبما أن المؤشر يتأثر بالموضوعة فلا بد وأن يشارك المـوضوعـة في نوعيـة ما والمؤشر يقوم بالدلالة بصفته متأثراً بالموضوعة. فالمؤشر يتضمن إذن نوعاً من الايقـونة، مـع أنها أيقونة من نوع خاص فليست أوجه الشبـه فقط، حتىٰ بصفتها مـولّدة للعـلامة، هي التي تجعل من المؤشر علامة وإنما التعديل الفعلي الصادر عن الموضوعـة، هو الـذي يجعل من المؤشـر علامـة[12]. وهذه الحقيقـة الأخيرة تؤكـد استحالـة وجود أي من العـلامات الثـلاث (الايقونة، المؤشر، الرمز) مستقلة تماماً، إذْ لا بد من وجـود مظاهـر للتداخـل والتبادل بينهـا بنسب مختلفة، وهذا ما سبق لبيرس أن أكده مراراً[13].

أما النوع الثالث والأخير من العـلامات في نـظام بيرس الثلاثي، فيتمثل في الـرمز

symbol (أو العلامة الرمزية) الذي يعني في الأصل علامـة sign وهو اكثـر المستويـات تجريداً وبعداً عن الواقع الخارجي ضمن هذا التراتب الثلاثي عند بيرس. فالرمز كما يذهب بيرس إلى ذلك هو علامة تشير إلىٰ الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف غالباً ما يقتـرن بالأفكار العامة التي تدفع الىٰ ربط الرمز بموضوعته. فالرمز اذن، نمط عام أو عرف، أي أنه العلاقة العرفية. ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة. وهو ليس تماماً في ذاته فحسب، وإنما الموضوعة التي يشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضاً. إن العام يتحقق من خلال الحالات التي يحددها. ولهذا لا بد من وجود حالات لما يعبّر عنه الرمز. ولكـن يجب فهم «الوجود» هنا بأن الوجود الذهني الممكن الذي يشير إليه الرمز وسيتأثر الرمز، بشكل غير مباشر، بتلك الحالات التي تعبّر عنه، وذلك من خلال تلك الترابطات أو من خلال عِرفٍ آخر[14]. ومن أمثلة العلامة الرمزية اختيار الميزان بوصفه رمزاً للعدالة، كما أن العلامة اللغوية تمثل أفضل ما يكون العلامات الرمزية. فهي علامات إعتباطية غير معللة واصطلاحية، بمعنىٰ أن فهمها يتطلب معرفةً مسّبقة وتعلّماً. فالرمز في هذه الحالة يقصد الىٰ اثبات علاقة دائمة في ثقافة ما بين عنصرين. فإذا ما كانت الأيقونة اعادة انتاج عن طريق التحويل ـ حالة الصورة الشخصية (البورترية) التي تعيد انتاج انطباع حسي علىٰ اللوحة، واذا ما كان المؤشر يسمح بالاستدلال عن طريق الاستنتاج (الدخان بوصفه مؤشراً على وجود النار) فإن الرمز يسلك طريق وضع إصطلاح ما (الميزان بوصفه رمزاً للعدالة)[15].

ومن هنا نجد أن الرمز يشير الىٰ شيء ما من خلال قوة القانون، كما هو الحال بالنسبة لقوانين لغة ما. فالرمـز بوصفه علامة تتحدد بموضوعها الذاتي بمعنىٰ أنها ستفسـر أو تؤول علىٰ هذه الصورة[16]. وكما يلاحظ كير ايلام فان العلاقة بين الدال والمدلول، بالنسبة للرمز، عرفية أو غير معلّلة بسبب عدم وجود تشابه أو صلة فيزيقية بين الاثنين، فالرمز هو علامة تحيل الىٰ الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد علىٰ التداعي بين أفكار عامة[17] وبصدد التداخل والتفاعل بين أنواع العلامات الثلاث يشير بيرس الىٰ أن الرمز قد يتضمن نوعاً من المؤشر، مع االنه مؤشر من نوع خاص، كما أنه قد ينطوي علىٰ عناصر أيقونية معينة (مثلاً بعض الكلمات اللغوية تحمل علاقة معللة نسبياً وليست اعتباطية مثل الكلمات التي تدل علىٰ بعض الأصوات: مواء القط، زئير الأسد، أزيز الرصاص، ، زقزقة العصافير، خرير الماء، صهيل الحصان. . الخ). ولهذا يمكن القول إن الوظائف العلامية الثلاث قد توجد مجتمعة. فاللوحة الشخصية مثلاً تنطوي علىٰ جانب من القواعد العرفية. وإذا كان المحتوىٰ الايقوني متطابقاً في كل من اللوحة والكاريكاتير فإن المظهر الرمزي (مواصفات النوع الفني) يختلف في الحلة الأولىٰ عنه في الثانية. وإذا ما كان الميزان رمـزاً للعدالـة، فقد لاحظ دوسوسور أن ثمة عنصراً من علاقة طبيعية بين الدال والمدلول، أي أنه يمكن تلمس رواسب للعملية الأيقونية أو المؤشرية[18]. ومن الجهة الأخرىٰ فقد يشير الرمز الىٰ المؤشر. فبالنسبة

لبيرس يعدُّ فستان الزفاف «مشيراً» الىٰ الشراء، اكثر من كونه «رمزاً» علىٰ المكانة الإجتماعية[19].

يتضح لنا من فحص نظام بيرس السيميائي الثلاثي هذا، أهمية هذا النظام في الكشف عن علاقة الواقع الخارجي بالتجليات الفنية والأدبية للعلامات، خاصة وأن هذا النظام لم يحدد نطاق عمله داخل إطار العلامة اللسانية، وإنما قدم تحديداً أوسع وأشمل للعلامة، يصلح لتحليل المظاهر والتجليات غير اللسانية خاصة في الأدب والفن والحياة. ومن المؤسف أن لا يحظىٰ هذا النظام طيلة فترة طويلة بالإهتمام الذي يستحقه بسبب هيمنة الإنموذج اللساني الدوسوسوري، وأن وفق الاهتمام اللاحق هذا النظام بإعادة بعث الحياة فيه وتطويره وتطبيقه بطريقة خلاقة علىٰ حقول ثقافية وفنية معقدة كالمسرح والسينما والفن التشكيلي إضافة إلى الأدب والخطاب اللساني. ومن المهم هنا الإشارة إلى التطوير اللاحق الذي قدمه الفيلسوف الأمريكي چارلز موريس لنظام بيرس السيميائي وتطبيقه في ميدان الفن خاصة. إذْ يكاد موريس أن يكتفي بالإشارة الىٰ نوعين من العلامات فقط: تلك التي تكون ثماثلية (أي تمتلك خصائص مشتركة أو متشابهة) مع ما تدل عليه ذاتياً، وتلك التي لا تكون تماثلية مع ما تدل عليه ذاتياً. وأطلق على النوع الأول، كما هو شأن بيرس، مصطلح العلامات الإيقونية، أما النوع الثاني فقد أطلق عليه مصطلح العلامات غير الايقونية[20]. وقد لاحظ موريس أيضاً أن العلامة الإيقونية تمتلك إمكانية تأويلية تعددية، كما أهمل الترابط الدلالي بين العلامة الإيقونية وظواهر الحياة الحقيقية، وقدّم مفهوم المعنى والقيمة المكتفيين للعلامة، وذهب إلى القول بأن فرادة العلامة الأيقونية بين العلامات تكمن في أنها تدل علىٰ ذاتها[21]وقد أثار رأي موريس حول الاكتفاء الدلالي للعلامة ردود أفعال مختلفة، حيث يذهب أحد الباحثين الى التأكيد علىٰ أن العلامة التي لا تدلل علىٰ شيء والتي توجد خارج الواقع المادي وخارج وجهات نظر ومقاصد الأفراد، ليست علامة أصيلة لأن العلامة قد سميت كذلك، لأنها تمثل أشياءً أو موضوعات وأفكاراً وأفعالاً، ودون هذه الترابطات، تفقد العلامة معناها ودلالتها[22].

وخلال السنوات الأخيرة طرحت تساؤلات مهمة حول طبيعة العلامات الأيقونية، المعللة، والطبيعية والقائمة على التشابه من جهة وبين العلامات غير الايقونية التي تقوم في الغالب علىٰ أسس إعتباطية وعرفية واصطلاحية من جهة أخرى. فأمبرتو ايكو مثلاً يحذر من النظر إلى العلامات الأيقونية - من مجرد التشابه - علىٰ إنها علامات طبيعية، أي أنها لا تعتمد علىٰ العرف ويمكن التعرف إليها بمجرد إدراكها بالحواس ودون اللجوء الىٰ إصطلاح سابق يحدد منحىٰ تفسيرها ويربط ايكو بين الدال والمشار إليه فيها فيقول ان التشابه ليس علّة مطلقة ولكنه يقوم أيضاً علىٰ علاقة عرفية ثقافية[23]. وهذا يعني أن التشابه بين الصورة والشيء أو

الموضوع الذي تمثله هو نتاج لممارسة ثقافية عرفية واصطلاحية أيضاً. وهذا هو ما يذهب إليه يوري لوتمان في كتابه«مدخل الى سيميائية الفيلم»[24] الذي يؤكد بدوره أن التعرف إلى العلامة أيّاً كانت يتطلب شفرة مشتركة بين أفراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات. فالتعرف علىٰ العلامات الأيقونية في السينما مثلاً مرهون بسياق ثقافي يحكم تفسيرها ويتجاوز التعرف المباشر عليها. فبعد أن يميز لوتمان بين العلامات العرفية الاصطلاحية ـ مثل الكلمة في اللغة الطبيعية ـ وبين العلامات الطبيعية ـ كالصورة مثلاً ـ يذهب الى القول بأن العلامات الطبيعية الإيقونية تنطوي علىٰ جانب عرفي أيضاً[25] ويشارك لوتمان في هذا الرأي عدد من النقاد والباحثين في مدرسة تارتو وموسكو الذين يرون أن النظام السيميائي للعلامات يقوم أساساً علىٰ نوعين من العلامات ـ وهم في هذا أقرب ما يكونون الىٰ تقسيم موريس منهم الى تقسيم بيرس الثلاثي ـ العلامات العرفية (الكلمة) والعلامات الأيقونية (الصورة) وهم يرون أنه لا يمكن الفصل بين هذين النوعين. وهناك ثقافات تعلي من شأن الكلمة بينما هناك ثقافات أخرىٰ تضع الصورة في مكان الصدارة[26]. وكما يبين لوتمان فاننا مهما حاولنا التوغل في تاريخ الإنسانية فسنجد حتماً علامتين ثقافيتين مستقلتين ومتعادلتين هما الكلمة والرسم، . صحيح ان لكل منهما تاريخه الخاص، إلا أن التطور اللاحق يؤكد، كما يبدو، ضرورة وجود هذين النظامين السيمائيين[27]. وينبه لوتمان الىٰ مسألة في غاية الأهمية تتعلق بفاعلية العلامات في الفن ويربط بشكل خاص بين هذه المسألة وانتاج الدلالة إذْ يرى أن الفن لا يقوم فقط بإعادة عرض أو نسخ الواقع بآلية مرآة عادية لا حياة فيها، انه بتحويله صور العالم إلىٰ علامات يملأ هذا العالم بالدلالات، ولذا فهو يحدد غاية الفن لا بكونها تقتصر علىٰ إعادة عرض هذا الموضوع أو ذاك بطريقة بسيطة، بل في جعل هذا الموضوع حاملاً للدلالة[28]. ويؤكد لوتمان في اكثر من موضع علىٰ إمكانية المرور من أحد نوعي العلامة إلى النوع الآخر باستمرار. فهو يبين أن مجالات العلامات الأيقونية والعلامات الاصطلاحية لا تتعايش فقط وببساطة جنباً إلى جنب، إنما هي في تفاعل مستمر ومتبادل، تتداخل وتتنافر باستمرار. ولا بد أن المرور من أحدها إلى الآخر هو واحد من أهم أوجه السيطرة الثقافية للإنسان على العالم بواسطة العلامات، وهذا ما يتضح أساساً في ميدان الفن علىٰ وجه الخصوص. ويشير لوتمان إلى أن الفنون الكلمية ـ الشعر ثم فيما بعد النثر الفني ـ إنما تقوم إنطلاقاً من مادة أولية من العلامات الاصطلاحية، ببناء صورة كلمية ذات طبيعة أيقونية واضحة[29].

ويحذر ناقد سوفيتي آخر هو باسن من مخاطر النظرة البسيطة للعلامة الإيقونية ويربط بين مفهوم الايقونة ومفهوم الأنموذج، ويؤكد أن مجرد وجود تشابه بين الموضوع وأصله لا يجعل من الموضوع (الشيء) ايقونة، وانما ذلك يشترط أن يعي الشيء (الموضوع) هذا

التشابه الموجود في الترابط مع الأصل[30]. ويضع هذا الناقد مجموعة من الاشتراطات المسبّقة التي تجعل من تشكل العلامة الايقونية أمراً ممكناً مؤكداً أن التمثيل أو التشخيص ليس، كقاعدة، هو الهدف النهائي أو الوظيفة الحاسمة للأيقونة، ويشير الىٰ أن الايقونة عندما تخدم أهداف الادراك لما هو أصلي ـ وضمن ذلك الادراك الفني ـ فإنها تقوم بوظيفة الانموذج الأيقوني[31]. ويلاحظ هذا الناقد أن الأيقونة هي موضوعية وذاتية في آنٍ واحد موضوعية لأنها تمثل شيئاً مادياً، وذاتية لأنها تكمن في وعي الذات، ويميز بين الأيقونات التي ينتجها الإنسان وتلك التي تنتجها الآلة (الكاميرا مثلاً) حيث يتمثل البعد الذاتي في اختيار زاوية الكاميرا، والبؤرة، وتغيير العدسات وما الىٰ ذلك، ويخلص الناقد الىٰ القول بأن الأيقونات في الفن، على اختلاف أنواعها تمتلك الملامح الأنطولوجية الضرورية للإنعكاس، مثل حضور التفاعل الحقيقي ـ المباشر وغير المباشر ـ بين الأشياء والموضوعات المادية، الاحتفاظ ببنية ما هو منعكس في بنية العاكس[32]. ويؤكد باسن أن العلامة الايقونية ليست طبيعية كلياً لكنها تمتلك جانباً إصطلاحياً وعرفياً شأن العلامة اللغوية فيقول: «إعتماداً علىٰ عدد من الخصائص المشفرة (أو التعبيرية) نستطيع أن نتحدث عن درجة كبيرة أو قليلة من عرفية الأيقونة»[33].

إن هذه الدينامية التي يتسم بها تقسيم بيرس للعلامات هي التي دفعت عدداً متزايداً من النقاد والمنظّرين لتبني منهج بيرس السيميائي وخاصة في بعض حقول المسرح والسينما والفن التشكيلي. فقد أعلن الناقد المسرحي كير إيلام في كتابه «سيميائية المسرح والدراما» وهو يحلل مظاهر العرض المسرحي سيميائياً، عن تفضيله لمنهج بيرس الثلاثي السيميائي الذي يراه اكثر جدوى من غيره، لأنه يتطابق مع التصنيف لإدراكنا التلقائي للطرائق التي تتولد بها الدلالة. ويعترف هذا الناقد بأن هذا التطابق هو الذي أدى إلى تطبيق هذا التصنيف وإنتشاره إنتشاراً واسعاً في كثير من المجالات، بما فيها المسرح[34]. ويوفق كير إيلام، علىٰ ضوء منهج بيرس السيميائي، في الوصول إلى نتائج مدهشة في تحليل ظاهرة العرض المسرحي. فهو يرىٰ أن المسرح هو المجال الأمثل للأيقونه، اذْ لا يمكن أن نجد أفضل من هذا التشابه المباشر بين الدال والمدلول الذي نجده في العلاقة بين الممثل والشخصية. وهو يتفق هنا مع رأي الناقد المسرحي البولوني يان كوت، وهو أول من طبق مفهوم بيرس علىٰ المسرح ـ والذي يذهب فيه إلى القول بأن جسد الممثل وصوته هما الايقونه الأساسية في المسرح[35]. ويدعم هذا الناقد منهجه برأي باتريس بافيس القائل بأن لغة الممثل تصبح ايقونة بمجرد أن ينطق بها، أي أن ما يتلفظ به الممثل يصبح تصويراً لشيء يفترض أنه مساوٍ له: يصبح خطاباً. ولهذا نفسه يُدفع الجمهور ـ خاصة في العروض المنتمية إلى المدرسة الطبيعية ـ إلى إدراك العلامات اللغوية وعناصر العرض الأخرىٰ علىٰ أنها تتطابق تطابقاً

مباشراً مع الأشياء المشار إليها. ويقدم كير إيلام إستدراكات مهمة لتفادي الفهم الساذج والآلي لمفهوم التطابق الايقوني في المسرح. فهو يرىٰ أن مفهوم الأيقونه يصبح مفيداً بشرط أن نأخذ بنظر الاعتبار مسألتين هامتين.

أولاً: إن مبدأ التشابه مرن غاية المرونة، وأنه يعتمد على العرف إعتماداً كلياً. وهذا العرف يسمح للمشاهد أن يعقد القياس الضروري بين الشيء وما يقوم مقامه، سواء كان التكافؤ الفعلي بينهما مادياً أو بنائياً.

ثانياً: إن العلاقة التي يخلقها التشابه ليست علاقة بسيطة ومباشرة، أي بين شيئين متعادلين، ولكنها بالضرورة علاقة تتوسطها بالضرورة القضية المعنية أو المفهوم[36].

وانطلاقاً من الايمان بتزامن الوظائف العلامية للرمز والايقونة والمؤشر على المسرح يقدم إيلام إضاءات باهرة للظاهرة المسرحية. فهو يرىٰ علىٰ سبيل المثال أن المؤشرات ليست كيانات مستقلة، بقدْر ما هي وظائف، مثلها مثل الايقونات. فقد تعين الملابس المسرحية طراز الزي الذي ترتديه الشخصية المسرحية ايقونياً، ولكنها تكون في الوقت ذاته مؤشراً علىٰ مكانتها الاجتماعية أو شخصيتها، كما ينظر الىٰ توظيف التغيرات في الاضاءة المسرحية باعتبارها مؤشرات الىٰ موضوع الخطاب أو لتحديده، كما هو الحال بالدور الذي يلعبه الكشاف المركز ـ بوصفه علامة مؤشرية ـ على تركيز اهتمام الجمهور نحو الشيء المطلوب، ويقدم مثالاً ملموساً من إفتتاحية مسرحية «العاصفة» لوليم شكسبير، فهو يرىٰ أنه يمكن أن يوحي بالعاصفة من خلال آلات تنفخ الريح والمطر المسرحي، وأدوات تكنولوجية اخرىٰ، وهذا طبقاً للقواعد الايهامية، أو يمكن أن يوحي بها ببساطة من خلال حركات الممثل التي تصور النتائج المباشرة للعاصفة[37]، أي أننا في المثال الأول نجد تماهياً أيقونياً، أما في الحالة الثانية فنجد علامة مؤشرية، حيث يبدو التأثير المباشر للعاصفة ـ المتخيلة ـ على الممثل أو الشخصية المسرحية. وينجح يوري لوتمان في كتابه «مدخل إلى سيميائية الفيلم» في تقديم تحليل للكثير من مظاهر العرض السينمائي بطريقة ثبعث على الإعجاب، ويركز بشكل خاص علىٰ تضافر الأنواع العلامية الثلاثة الايقونية والمؤشرية والرمزية في تشكيل بنية العرض السينمائي، ويتحدث عن السينما وعلاقتها بحضارة الصورة، فهو يرىٰ أن المعلومات المنقولة عَبر العلامات الاصطلاحية تبدو وكأنها مشفَّرة أي أنها تتطلب معرفة نظام شفري خاص للتوصل إلى فهمها، بينما تبدو العلامات الأيقونية طبيعية وقابلة للإدراك مباشرة دون اللجوء إلى أية وساطة. وليس من قبيل الصدفة إستعمال العلامات الأيقونية والرسوم عندما نتخاطب مع أناس لا يتكلمون لساناً لا نفهمه. فلقد أثبت تجريبياً ـ كما يؤكد لوتمان ـ أن إدراكنا للعلامات الأيقونية يتم بأسرع من إدراكنا للعلامات الأيقونية يتم بأسرع من إدراكنا للعلامات الاصطلاحية[38]. لكن لوتمان يستدرك من الناحية

الثانية مبيناً أن العلامة الأيقونية، تبدو في الثقافة الحديثة، شبه اصطلاحية واننا لن نتمكن من قراءتها بسهولة إلّا داخل مُناخ ثقافي واحد، وأنها تصبح غير قابلة للادراك، اذا تجاوزنا حدود هذا المُناخ الزمانية والمكانية، وليستشهد لـذلك بمثـال ملموس من الفن الحـديث، فهو يلاحظ أن اللوحات الأوربية التي تنتمي للمدرسة الانطباعية تبدو لمشاهـد صيني وكأنهـا تجمع عشوائي لبقع تمثل شيئاً[39]. وهو ما نلاحظه فعلاً من عجز المشاهد العادي، الذي يفتقر الىٰ ثقافة تشكيلية معينة ـ من تذوق أعمال الفن التشكيلي الحديث، علىٰ الرغم من أن هذه اللوحات تقوم أساساً على درجة ما من درجات التماثل الايقوني مـع الشـيء، ويفترض فيها أن تكون طبيعية وقادرة علىٰ مخاطبة الآخرين وإبلاغ رسالتها بسهولة.

ومن أجل الانتقال من هذا الاطار النظري العام إلىٰ مجال الممارسة التطبيقية سوف أتناول علىٰ مستوى التطبيق النقدي تجليات العلامات اللغوية وفق منظور بيرس السيميائي في الشعر في الدراسة التالية: «حوار الشاعر مع الأشياء ـ من اعتبـاطية العـلامة اللغـوية إلى تجسيد العلامة الأيقونية» ـ

الهـوامش

(1) «علم اللغة العام» ـ دي سوسور، ترجمة دز يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية/ وزارة الاعلام، بغداد 1985 ص 84-86.

(2) Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, Ducrot and Todorov, the John Hopkins University Press,Baltimore and London, 1979, p. 86.

(3) «تصنيف العلامة» شارل بيرس، في كتاب «مدخل إلى السميوطيقا» إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، 1986، ص 142.

(4) A Dictionary of Stylistics, Katie Wales, Longman, London and New York, P. 225.

(5) «مدخل إلى السميوطيقا» ص 142.

(6) The Semiotics of the Theatre and Drama, Ker Elam, Methuen, London and New York, 1980, P.21.

(7) «مدخل إلى السميوطيقا» ص 252.

(8) المصدر السابق ص 252.

(9) المصدر السابق ص 30.

(10) المصدر السابق ص 30.

(11) المصدر السابق ص 355.

(12) المصدر السابق ص 355.

(13) المصدر السابق ص 253.

(14) المصدر السابق ص 142.

(15) المصدر السابق ص 350.

(16) Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, P. 86.

(17) مدخل إلى السميوطيقا ص 252.

(18) المصدر السابق ص 252.

(19) A Dictionary of Stylistics, P. 446.

(20) Encyclopedic Dictionary, P. 88.

(21) Artistic Creativity, Reality and Man, M.Khrapchenko, Ruduga Publishers, Moscow, 1986, p 183-185.

(22) المصدر السابق ص 185.

(23) «مدخل إلى السميوطيقا» ص 32.

(24) «مدخل إلى سيميائية الفيلم» يوري لوتمان ترجمة نبيل الدبس، اصدار النادي السينمائي دمشق.

(25) «مدخل إلى السيميوطيقا» ص 32.

(26) المصدر السابق ص 33.

(27) «مدخل إلى سيميائية الفيلم» ص 11.

(28) المصدر السابق ص 24.

(29) المصدر السابق ص 14 .

(30) The Ghonsilogical Nature of an Icon, by Y. Bassin in «Marxist-Lininist Aesthetics and Life, edited by Ikulikova ad Zis, Progress Publishers, Moscow, 1976, p. 121.

(31) المصدر السابق ص 124-126 .

(32) المصدر السابق ص 127-129 .

(33) المصدر السابق ص 123 .

(34) «مدخل إلى السميوطيقا» ص 251 .

(35) المصدر السابق ص 253 .

(36) المصدر السابق ص 254-255 .

(37) المصدر السابق ص 255-256 .

(38) «مدخل إلى سيميائية الفيلم» ص 12 .

(39) المصدر السابق ص 12-13 .

حوار الشاعر مع الأشياء: «من اعتباطية العلامة اللغوية إلى تجسيد العلامة الايقونيّة

تطبيقاً

في التطبيق النقدي:

يفتح الشاعر عينيه وهو يصوغ تجربته الشعرية، على سلسلة لا تنتهي من المرئيات والصور والأحاسيس والأصوات التي تتشكل علىٰ هيأة «أشياء» داخل نسيج الخطاب الشعري دفعت شاعراً وناقداً مثل آرشيبالد مكليش الىٰ الأخذ بمقولة أن الشعر لا يصنع من الأفكار، أنه مصنوع. من الأشياء، أو من كلمات تدل علىٰ أشياء»

وعلاقة الشاعر هذه بالأشياء ليست عشوائية، بل هي نابعة من رؤيا شعرية وفلسفية وحضارية محددة في الحياة والكون والابداع. فهذه العلاقة التي تتراوح بين الألفة والاندماج من جهة وبين الانفصال والتوجس والقطيعة من جهة أخرى، تدل علىٰ درجة علاقة الشاعر بالمرجع الخارجي الذي تحيل إليه التجربة الشعرية. كما أننا نجد، في حالات خاصة، أن ما هو داخلي قد يتخذ له في تجارب عدد من الشعراء صفة الشيء المرئي الخارجي. إن حركة الأشياء وتراتبها داخل القصيدة تعني إشتغال آليه العين كأداة لالتقاط المرئيات الحسية أساساً، وتحويل ما هو باطني ومجرد إلىٰ صورة بصرية مجسدة. فالأشياء تمتلك ـ عبر العين قناةً للاتصال ـ تموضعات داخل فضاء شعري محدد، حيث يقتنص الشاعر أشياء الداخل الخارج داخل شِباك التجربة الشعرية مجسدة في كلمات تدل علىٰ أشياء.

وبلغة النقد الجديد، والتحليل السيميائي يمكن تخيل المثلث الدوسوسيري الذي يربط (الدال والمدلول والشيء) فاللغة كما يرىٰ دوسوسير، لا يمكن أن تعدَّ مجرد عملية تسمية للأشياء فقط. فالعلامة اللغوية التي تحتوي على الدال ـ الذي هو الصورة الصوتية أو الكتابية (الكلمة) ـ والمدلول ـ الذي هو الصورة الذهنية للشيء الخارجي ـ هذه العلامة اللغوية إنما تربط في واقع الأمر بين الصورة الذهنية للشيء الخارجي ـ هذه العلامة اللغوية إنما تربط في واقع الأمر بين الصورة الذهنية (المدلول) والصورة الصوتية والكتابية (الدال)، وليس بين الشيء (المرجع) والتسمية، أو بين الشيء والدال مباشرة. ويظل الشيء كياناً

خارجياً ماثلاً في المرجع الخارجي بوصفه شيئاً. فالكلمات، والحالة هذه، إنما تدل في واقع الأمر، بوصفها دوالاً، علىٰ الصور الذهنية المتخيلة (المدلولات) وليس علىٰ الأشياء ذاتها. الا أننا نجيز لأنفسنا إفتراض أن الكلمات تثير الأشياء ـ لغرض دراسي بحت ـ علىٰ اعتبار أن الشيء إنما هو الشيء المغيّب أو المرجع المتضمن وراء ظلال الدال والمدلول معاً.

فالأشياء داخل نسيج القصيدة ليست مجرد مفردات، إنها حقل علاقات توليدية لا متناهية. فهي قد تكون إحاله إلىٰ دلالة أو معنىٰ. وهذا التراكم ـ للأشياء ـ يوحي بدلالات ضمنية أو صريحة. فالكرسي عند الشاعر يوسف الصائغ ليس مجرد شيء إسم: انه يمتلك دلالته الإنسانية الحيّة، وهو بمعنىٰ ما «يتأنسن» لأنه يمتلك حياته العاطفية والانسانية والبيولوجية الخاصة.

«كرسي
خشبي
منسي عند الباب
مفتوح الكفين
يتطلع للعالم باستغراب
مرت سنتان
والكرسي الخشبي لدى الباب
مشلول الكفين
مكسور القدمين
أول أمس
أغمض عينيه الكرسي
ومات..»

فالكرسي هنا يحيل إلىٰ دلالة إنسانية. إنه هو الآخر عرضة للاستلاب والاغتراب والموت. وكذلك هو الحال مع «أقدام» الشاعر سامي مهدي التي تتجسد في حالة من التكبير الشعري النادر: فهي تُشغل كامل المشهد الشعري في حالة من التشيؤ المطلق:

«أقدامٌ

أقدام

تتقاطع في كل مكان

تتقاطع في كل الأيام»

صورة الأقدام هذه ليست مجرد أشياء صماء، بل تدل على زاوية الرؤيا الشعرية وعلى المرصد الذي أقامه الشاعر لنفسه وهو يراقب الحياة الإنسانية، وكأنه يقبع داخل سرداب أرضي يرقب المارة أو أنه متموضع عند مستوى الأرض مباشرة في تماس مباشر مع مستوى الأقدام أو أدنى منها بقليل. ويميط الشاعر اللثام عن دلالة هذه الحركة العشوائية العبثية للأقدام المتدافعة في كل زمان ومكان:

أقدام شتى

أقدام عجلىٰ

تتراكض خلف الأوهام. »

وهكذا تضيء صورة الأقدام بموقف فلسفي وأنطولوجي عبثي، وربما وجودي في الحياة، وهي صورة تؤكد أن الأشياء قد تكون جسراً لاستصفاء أو تقطير الدلالة داخل النص الشعري، وليست مجرد ركامات بكماء ومحايدة. وهي أيضاً - إلى حدّ ما - مجالٌ نفسي وسوسيولوجي وحضاري يتجاوز إطار المفردة المكتوبة ودلالتها المباشرة إلى فضاء الدلالة الضمنية المغيبة.

في تجربتي الشاعرين يوسف الصائغ وسامي مهدي السابقتين، لا نجد مجرد تماثل أيقوني iconicللعلامة. فالمماثلة هي ليست الحقل الوحيد الذي يجعل الأشياء مرئية ومجسدة. فنحن هنا لسنا أمام حالة إنعكاس مرآتي أو آلي، وإنما أمام عملية خلق فني موازٍ لأشياء العالم الخارجي. فكرسي يوسف الصائغ ليس مجرد صورة موضوعية مطلقة، بل هو يمتلك بعده الذاتي والانساني أيضاً. وهو لهذا حقلٌ للدلالة والترميز: إنه يمتد في المكان، كما يمتد في الزمان «مرت سنتان» وله سيرورته وتأريخه ومعاناته وأفوله النهائي:

«أول أمس

أغمض عينيه الكرسي

ومات. . »

لذا ينجح الشاعر هنا في أن يخلق لنا من حقل الدوال هذا الذي هو في الأصل مجموعة من العلامات الاصطلاحية والعرفية المجردة حقلاً بصرياً (أيقونياً) شفافاً، لكنه من جهة أخرىٰ حقل دال وإنساني ويخرج من إطاره المادي الموضوعي ليكتسب ثراءً «ذاتياً وإنسانياً وحركةً في الزمان والمكان.

كما أن «أقدام» سامي مهدي هي الأخرىٰ ليست مجرد مدركات بصرية خارجية علىٰ المستوى العلامي الأيقوني فقط، بل تنتقل لتحقق دلالات سيميائية أخرى. فالأقدام هنا هي أيضاً بمصطلحات بيرس السميائية «مؤشرات» indexes على كيانـات إنسانيـة عن طريق المجاورة والتعبير عن الكل بالجزئي. فالتعبير الأيقوني للأشياء (الأقدام) يخرج من نطاقه المادي المحدود القائم علىٰ المماثلة الىٰ مستوى علامي آخـر يتمثل في التعبير «المؤشري» عمـا هوأ شمـل. وإضافـة إلىٰ ذلك تمتلك القصيـدة أفقها الأعمق الـرمزي) Symbolic بمصطلحات بيرس السيميائية والذي يشير إلى موقف فلسفي ورؤيا شبه عبثية أو عبثية إزاء سيرورة الحياة ذاتها وهذا ما سنأتي إليه لاحقاً.

يتضح لنا مما تقدم وجود ألفة خاصة ولغة إيمائية سرية بين الشاعر والأشياء: بمعنى أن هذه الأشياء بالنسبة للشاعر ولتجربته الشعرية لا تظل مجرد أشياء لذاتها، بل هي إضافة الىٰ ذلك أشياء لذات الشاعر. لقد نجح الشاعر في النهاية في إمتلاك هذه الأشياء، وهي فنياً ميراثه الخاص. وعملية تحويل العلامات اللغوية ـ الكلمات مثلاً ـ التي هي في الأصـل علامات إعتباطية (الدوال) أو إصطلاحات رامزة إلىٰ مستوىٰ مرئي بصري وأيقوني مظهر مهم من مظاهر العبور الدائم بين الأنماط العلامية الثلاثة في نظام (بيرس) السيميائي. فالتجربة الشعرية توظف العلامات اللغوية المجردة والعرفية بوصفها بنية أيقونية وصورية شبه طبيعية ومعلّلة ودالة في الوقت ذاته. وهو إنتقال من نمط علامي (العلامة الرمزية ـ الكلمة مثلاً) الىٰ نمط علامي آخر (العلامة الأيقونية ـ الصور الشعريـة أو المشهد مثـلاً). فالنسق المجـرد للدوال في قصيدتي «الكرسي» و «الأقدام» كـف عن إعتباطيته وعرفيته علىٰ مستوىٰ التشكل المنجز للخطاب الشعري، واستحال الىٰ نسقٍ بنيوي متين ومرئي ومعلل (وشبـه طبيعي) بفضل خاصية التمثيل الأيقوني بين الشيء المشار إليه ـ الكرسي، الأقدام ـ والبنية الشعرية (اللغوية)، وبفضل عمليات التحويل الـداخلية لسيـرورة وتشكل هـذا «الشيء» فنياً علىٰ مستوىٰ الخطاب، عبر البنيات المعجمية والصوتية والمورفولوجية والتركيبية، ومروراً بوعي الذات/الشاعر وانتهاءً بذات المتلقي/القارىء.

ويتخذ تشكل الشيء في الشعر مظاهر أكثر هلامية وذاتية، خاصة عندما ينسحق ما هو إنساني وذاتي تحت ركام «الأشياء» الخارجية، كما هو الحال في المقطع التالي من قصيدة «سقـط الجروف» للشاعر حسب الشيخ جعفر:

«انني أبحث عن قلبي الدفين

في الخرائب

تحت أعقاب المنافض

تحت أشواك الرياح الخائفة»

في هذا المقطع ثمة ثنائية ضدية تتمثل في الداخل والخارج: الداخل يمثله طرف الشاعر الذي يبحث عن قلبه الدفين. أما الخارج فيتمثل في سلسلة من «الأشياء» البصرية والمادية التي تضغط علىٰ الداخل «أعقاب المنافض / أقدام الجواميس / أشواك الرياح الخائفة / الخرائب» وتترجح كفة الأشياء المادية الثقيلة علىٰ كفة الذات الباحثة، فيشعر الشاعر بالانسحاق والإستلاب أمام عالم الأشياء الذي يبدو معادياً ولا إنسانياً: هذا الركام الفظ للأشياء يغطي علىٰ الروح والقلب معاً داخل نسيج عنكبوتي شيئي يدفع بالشاعر لأن يطلق صرخة يأس وهو يمد صوته ـ في إطار حواري ـ نحو الشاعر صلاح عبد الصبور:

«يا صلاح

أقفرت، في القفص، الروح وغطتها العناكب»

هكذا يطلق الشاعر ـ أو ذاته الثانية، وربما القناع الذي يرتديه ـ صرخةً في وجه هذا التضخم السرطاني للأشيـاء الذي يكلكل علىٰ الروح والقلب والوجدان معاً.

وفي مقابل هذا الاحساس بالاختناق الناجم عن هذا التراكم الوحشي للأشياء، نجد شعراء يجدون في هذه الأشياء، علىٰ الرغم من قسوتها ووحشيتها صِلةً وجدانية وروحية عميقة ودفئاً. وقد يقيمون مع هذه الأشياء حواراً يدفعهم، في بعض الأحيان، إلىٰ لون من ألوان الاتحاد الصوفـي بهذه الأشياء، وهو أمـر يذكـرنا بـالموقف الرومانسي إزاء الأشيـاء والطبيعة الخارجية. كما هو الحال في قصيدة الشـاعر علي جعفـر العلاق «مطرٌ للقـرى اليائسة» حيث تمنح (الأشياء) الشاعر بهجة حسية خالصة:

«شجر

قرب هذه البيوت

كنت أحببتُ أوراقه ومصاطبه»

وإذْ تتراصف هذه «الأشياء» فإنها أيضاً تومىء إلىٰ الوطن:

«خلف هذي البيوت

خلف أشواكها وروازينها

وهواها المسائي جربت أن أرتدي

لهفةً لم أذق طعمها بعد: أن أشتهي

وطناً ليس يجهل لون يديه

ونبض أصابعه».

فالأشياء، والمرئيات تكتسب قيمة سحرية ورومانسية قادرة علىٰ إستثاره الذاكرة والطفولة وسيل من التجارب الحسية والانسانية المغيَّبة.

وتكاد أن تكون مطوَّلة الشاعر ياسين طه حافظ الشعرية «ليلة من زجاج» إحتفالاً طقسيا بمولد الأشياء وممارستها: الأشياء البيتية الصغيرة، الأفعال الانسانية العابرة، حركة اليدين، التطلع عبر المسافات، وملامسة ما هو أثيري:

«في شارع المغرب حطّت نجمةٌ

وأنكشفت خلف السياج غرفً

خمسً، ينام الليلُ في عروقها

ويأكل الزمان والرطوبة

ملاطها».

ويتداخل في هذه القصيدة الفعل الإنساني مع تراتب هذه الأشياء وصيرورتها: المدفأة، المائدة، الزهور.. الخ

«وهذه السيدة الغامضة التي

تمارس الطقوس في غرفتها البعيدة

ترسم في الظلام فضة الضوء الذي انتهىٰ

وهي تجوس الصبح مثل شبحٍ مبكر

فتوقد المدفأة

تهيىء الشاي

تعد المائدة

وتضعُ الزهورَ في الغرفةِ

ثم تعلنُ الصيام».

لكن (الأشياء) قد تكتسب لدىٰ الشاعر ياسين طه حافظ، في قصائد أخرىٰ مثل «الحياة علىٰ مصطبة» و«رنين العلبة الفارغة» قوة فيتشية (صنمية) قاهرة حيث يستحيل الانسان إلى شيء: الىٰ مزقٍ أو الىٰ علبة بيرة فارغة مهملة، وهو الإحساس الذي نجده أيضاً

في بعض تجارب يوسف الصائغ، حيث تستحيل الأشياء الىٰ كابوس خانق. فالكابوس في قصيدة الشاعر يوسف الصائغ «باختصار» يتشكل من أشياء أربعة يتحول فيها الإنسان الىٰ شيء أو رقم أيضاً:

الليلة

كان الكابوس

مختصراً جداً..

مائدة

وزجاجة خمر

وثلاث كؤوس

وثلاثة أشخاص

من دون رؤوس»

وقد تتدغم (أشياء) القصيدة داخل الفعل الشعري المحتدم، كما هو الحال عند الشاعر حميد سعيد. فالأشياء قلما تقف لذاتها: إنها دائماً تحت هيمنة الشاعر، أدوات للتشكيل والتلوين والبناء ولخلق الفعل الحركي الذي تحركه ذات الشاعر الثانية ـ فهي أشياء لم تخلق لذاتها بوصفها مجرد وجود موضوعي، بل وجدت لذات الشاعر نفسه، أو لتجربة شعرية محسوسة محدودة.. ففي قصيدة «صيغة مقترحة للملحمة الغجرية» يتجسد حوار الشاعر مع الأشياء في شكل عملية مراودة ومطاردة لا تنتهي:

«باتجاهين كنا نسير.. الىٰ الماء أسعىٰ

وتسعىٰ الىٰ الماء

لكننا باتجاهين كنا نسير..

العصافير ترحل نحوي.. تغني.. أناديك

تشابك الأشتات علىٰ راحتيك..»

فالشاعر هنا يمسك بالأشياء ولا تمسك به أو تسحقه تحت ركامها الثقيل: إنه لا يطيق الاستسلام لقوانينها، فهو يخاف منها مثلما يخاف المدينة واهواءها، لذا تراه لا يطيل الإقامة وينتقل كالريح:

«بي ما يثير المراودة البكر

لكنني لا أطيق الإقامة

يلعنني جسدُ امرأةٍ

ويباركني جسدُ إمرأة

وأخاف المدينة . . أهربُ من جسدي . .

حين أسقط كالطير . . »

فالشاعر هنا يعلن مؤاخاته للأشياء وللنار. الا أنه يرفض الرضوخ لمنطق الأشياء ولثقلها ويظل هو السيد الذي يمسك بهذه الأشياء والموجودات

«للنار اهواؤها . . وأنا سيد النار

أمنحها جذوتي . . وأعلمها الحكمة . .

الصلوات . . طقوس الحرائق . . »

والنار هنا لا تقتصر علىٰ كونها تمثل إحالة إيقونية الىٰ الشيء» بوصفه وجوداً ومرجعاً خارجياً، وإنما تتعدىٰ ذلك لتتحول الىٰ رمز Symbol بمفهوم بيرس السيميائي، مثلما يتحول الميزان الىٰ رمز للعدالة، وهو رمز مفتوح قابل لتأويلات لا نهائية.

ويمكن القول إن ثمة شعراء يحيلون الأشياء والموضوعات الىٰ رموز مختلفة، تأريخية وحضارية وميتولوجية مختلفة. وأبسط مظاهر التعبير الرمزي يتمثل في العلامة اللغوية ذاتها. ولهذا يمكن القول إن الشعر، وكل الأدب، بل وكل أشكال القول والخطاب ـ توظيف علامي علىٰ مستوىٰ الرمز. الا اننا نجد الى جانب هذا الشكل العلامي اللغوي، أشكالاً أخرى للتعبير الرمزي، كتلك التي تستخدم معادلات أيقونية علىٰ فكرة. أو قيمة معينة، مثل استخدام الميزان رمزاً للعدالة، كما أشرنا الى ذلك توآ، أو الى استخدام الشمس رمزاً للحرية، والغراب، رمزاً للشر، والنور رمزاً للحرية واتساع الرؤيا، والظلام رمزاً للعبودية . . ، وهناك رموز ميتولوجية وشعبية وتأريخية واسعة يوظفها الشاعر في قصائده منها رموز: عشتار، أدونيس، پنلوب، سيزيف، بروميتوس، أوديب، باخوس، ڤينوس، وغير ذلك كثير. ويفيد الشاعر من الكثير من الرموز السيكولوجية التي تدلل علىٰ حالات نفسية معينة مثل القبو، والبئر، والظلام، والنار، والقبر وما الىٰ ذلك. ومن الملاحظ أن هذه الرموز لا تمتلك القدرة علىٰ التدليل المباشر، كما أنها لا تمتلك بالضرورة معادلات ثابتة على الدوام، فهي ليست كالعلامات والأيقونات لأنها لا تقيم صلتها بالشيء علىٰ أساس المشابهة أو التماثل وليس علىٰ أساس المجاورة، وإنما فيها بعض الاعتباطية وبعض التبرير الايتوني.

وبشكل عام يكتسب معظم هذه الرموز قيمة عرفية إصطلاحية في هذه الثقافة أو تلك. فالرموز المستخدمة في مجتمع بدائي في أفريقيا مثلاً بحاجة إلىٰ نوع من التعرف والتعلم، تماماً كالعلامة اللغوية. بينما هناك رموز يمكن فيهما بطريقة غير عرفية بسبب إمتلاكها درجة ما من درجات التشابه الايقوني مع الشيء.

وتندمج هذه الرموز في فضاء القصيدة مع النظام العلامي الرمزي للغة، ومع بقية الأنظمة العلامية غير الرمزية لتعيد صياغة عالم الأشياء والموضوعات بطريقة تحويلية معقدة. ويزخر الشعر الحديث بتوظيفات دالة وغنية لهذه الرموز، تجعله يمتلك قدرة على تفجير إمكانات المعنىٰ المصاحب أو الإيحائي بطريقة غير محددة، وهو ما يمنح التجربة الشعرية كثافة وغنىٰ وقدرةً علىٰ التدليل المتعدد والمفتوح.

بعض شعراء امثال محمود درويش، وبعض شعراء المقاومة الفلسطينية يحيلون الأشياء العادية المألوفة إلىٰ رموز تأريخية متجذرة في أرض الواقع. فالاشياء الصغيرة اليومية وأسماء المدن والقرىٰ المنسية أو المندثرة وأسماء الشوارع والساحات والشهداء تخلد في الشعر وكأنها تقاوم حركة فناء من الخارج، لذا تراها تقف متماسكةً متحديةً قوانين الفناء والاستلاب والقهر. ومثل هذه الرؤيا قد تقود الىٰ منحىً تصويري أشمل، كما نجد ذلك في محاولة خلق بنية إستعارية داخل القصيدة الحديثة. فبنية الإستعارة، بوصفها تقوم على درجة ما من درجات التشابه تنتمي الىٰ أنماط التعبير العلامي الأيقوني. ولذا تحقق التشكيلات الاستعارية والمجازية المختلفة والصورية بشكل عام وظيفة مزدوجة: خلق المشهد الصوري أو الأيقوني من جهة والاندماج ضمن نظام التعبير الرمزي العلامي من جهة أخرىٰ.

إن قصائد «الصورة» عند خزعل الماجدي مثلاً هي محاولة لخلق هذا التداخل بين التشكيل الأيقوني للصورة والتدليل الرمزي للعلامة اللغوية كما هو الحال في هذا المقطع من قصيدة «أيقونة الوهم»:

«ستفر الشمس من كفي

وتعلوني غيومي

في الضحىٰ تخفق بالوعد وها ليلي يجيء

خابطاً ستَ جهاتي بضبابي

مثقلاً بالحزن يطويني وينسابُ بأطراف سدومي»

وتتخذ هذه المعالجات أشكالاً متقاربة في تجارب عدد من الشعراء الشباب أمثال عدنان الصائغ وجواد الحطاب وزاهر الجيزاني ورعد عبد القادر وسلام كاظم وعادل عبد الله

وعبد الحميد كاظم ونصيف الناصري وغيرهم. إلا أن إحساس الشاعر تجاه الأشياء قد يتقاطع، وقد يتحول هذا الإحساس إلىٰ موقف تدميري من الأشياء والموضوعات، كما نجد ذلك في بعض تجارب البياتي المبكرة. أو نحس بالشاعر وهو يقوم بتدمير الأشياء والمرئيات حالما ينتهي من تكوينها. وثمة حركة معاكسة لهذا الإتجاه في إقتران عملية التماثل الأيقوني علىٰ مستوىٰ الاستعارة والصورة بعملية تشيؤ لا إنساني تسحق الارادة الإنسانية. ففي قصيدة «الأضابير» للشاعر عدنان الصائغ، تتحول كل الأشياء والمرئيات والكائنات البشرية الىٰ «أشياء»: الىٰ أضابير:

«البيوت ـ الأضابير

البلاد ـ الأضابير

الحروب ـ الأضابير

الكروش ـ الأضابير

النساء ـ الـ. .»

إلا أن الشاعر لا يستسلم في النهاية إلى منطق التشيؤ. فهو ضمناً يدمره بحركة إنسانية نحو الخارج أو نحو الآخر. إذ تستعيد الأشكال والكيانات الإنسانية ملمسها الحي في النهاية متحررة من كابوس السجن الشيئي الأصم.

والشاعر الحديث يتعامل بحرارة وألفة مع الأشياء، مع ما هو مرئي منها وما هو مجرد، وهو لا يكف عن الحوار معها امتلاكاً أو مداورة أو نفياً. وقد يقيم الشاعر آصرة أليفة مع الأشياء وبشكل خاص مع ثباتها وتماسكها وصلادتها، كما هو الحال في قصائد سامي مهدي. فالشاعر هنا يحاول القبض علىٰ الأشياء ضد سيرورة الفناء والتلاشي والموت. إذْ يرعبه الإحساس بتقوض الأشياء وإستبدالها برموز وحشية صماء: فبين إيقاعين ـ ايقاع دورة الأشياء البطيء الإنساني الهادىء، وايقاع هذا العالم الصخّاب السريع والمدمر تتموضع تجربة الشاعر:

«وأذكرُ أننا كانت لنا أسماء

وكنا نعرفُ الآباءَ والأبناء

ونألفُ كلَ بيتٍ

كلَ زاوية من البيتِ

وكلَ رواية رويت

عن الأموات والأحياء

وكانت دورة الأشياء

أبطأ

كان هذا العالم الصخّاب

أهدأ».

إلا أن تقوض الأشياء وسيرها الىٰ الزوال يبعث في الشاعر الاحساس التراجيدي بالفناء والموت:

«فداري لم تعد داري

وجاري لم يعد جاري

وعنواني تغير

ليس لي عنوان

ووحدي عدت

وحدي سرت

وحدي مت»

لكن إحساس الشاعر بتقوض الأشياء علىٰ مستوىٰ التشكل المكاني قد يتحول الىٰ حركة داخل فضاء زمني لا متناهٍ، فيتحقق بذلك جدلٌ بين الزمان والمكان، أو عبور من حالة التشيؤ المكاني المحسوس الىٰ فضاء الزمن الهلامي غير المحدود. ففي المقطع السابق يهيمن النفي على كل الأشياء رؤيوياً ولغوياً. فالأشياء التي يمتلكها الشاعر (داري، جاري، عنواني) كلها عرضة للنفي بشكل نفي لغوي وأنطولوجي علىٰ مستوىٰ الوجود ـ فداري تصبح [لم تعد داري] وجاري يصبح [لم يعد جاري] وعنواني يصبح [ليس لي عنوان]. وهكذا تهيمن وحدانية الشاعر وعزلته في هذا التوازي الثلاثي لمفردة [وحدي] مصحوبة بصيغة الفعل الماضي [عدت، سرت، مت] ضمن جدول إستبدالي ضمني، لتحقق في النهاية نقلة من المكان الىٰ الزمان، من المحسوس الىٰ المجرد. فالموت، هو في خاتمة المطاف، حركة في الزمان، وذوبان في اللامحدود.

وتبلغ صرخة الشاعر سامي مهدي مداها في قصيدة «الزوال» حيث يطلق إستغاثته في وجه تلاشي الأشياء وانهيار عالم المرئيات والمحسوسات والناس أمامه:

«أوقفوا العالمَ

فالأشياءُ تهتزُ

وتجري دون إبطاء

وتمضي المدنُ

الأمكنة

الناسُ

البنىٰ

الأفكار

من حولي».

إن فعلاً أمرياً يائساً، إلتماسياً، لا مجدياً «أوقفوا العالم» لا يستطيع أن يفعل شيئاً أمام سلسلة من الأفعال الحركية الجامحة والمتواصلة التي تدلل علىٰ عملية التقوّض الشامل والتي تتمثل في سلسلة من الجمل الفعلية المضارعة التي تنطوي علىٰ معنىٰ الاستمرارية الزمنية في اللحظة الراهنة ـ وهي صياغة نحوية تقرب من صيغة زمن المضارع المستمر في اللغة الإنكليزية ـ: «الأشياء تهتز / وتجري / تمضي المدن /»

وتحمل عملية التقوض للأشياء في القصيدة معها سلسلة من الكينونات المادية والإنسانية والروحية معاً [الأمكنة، الناس، البنىٰ، الأفكار] ولكن الشاعر عندما يحس بعجزه عن مقاومة عجلة الفناء هذه، وعجزه بالتالي عن الإمساك بأي شيء منها يعلنُ إستسلامه النهائي:

«فأخليها

وأبقىٰ

ثاوياً

وحدي»

هكذا ينسحب الشاعر من عالم الأشياء المتقوض لينكمش داخل شرنقته الداخلية الخاصة، وهو يدرك جيداً أنه هو الآخر في طريقه الىٰ التلاشي، معبراً بذلك عن الحركة التراجيدية التي تلف المصير الإنساني في حالات معينة.

تظل علاقة الشاعر بالأشياء علاقة عميقة الجذور وجديرة بالفحص والدراسة والمراجعة:)إنها رمز الالتحام بالعالم الأرضي، وهو التحام قد يبلغ درجة الحلول والاتحاد

لدىٰ بعض الشعراء الصوفيين والاشراقيين، كما قد تتخذ هذه العلاقة مساراً عكسياً، حيث تتحول الأشياء الىٰ كابوس ثقيل يحد من حرية الشـاعر ووجـوده. ولكن وعلىٰ الرغم من كابوسية الأشياء أحياناً فإنها تظل أداة الشاعر للوصول الىٰ ما هو مرئي وغير مرئي داخل نسيج الخطاب الشعري، بما يفجر التجربة الشعرية ذاتها، وبما يشد نسق الدوال داخل الخطاب الشعري بجذوره المرجعية الصريحة والمضمرة، ليحقق إجتماعية التجربة الشعريـة ذاتها وتجذرها في أرض الواقع نفسه.

الفصل الثاني

النقد العربي وإشكالية النظرية الأدبية الحديثة

من سلطة النص إلى سلطة القراءة

إذا كانت أغلب الاتجاهات البنيوية المعاصرة قد أعلت من سلطة النص Text، ولم تعرْ اهماماً مماثلاً لبقية العناصر والعوامل التي تقع خارجه كالمؤلف والقارىء والواقع الخارجي والتاريخي، فإن الاتجاهات المسماة بـ «ما بعد البنيوية» Post Structuralism، وبشكل خاص الاتجاه المسمى بـ «التفكيك» - أو «التشريح» Deconstruction قد أعلت من سلطة القراءة والقارىء؛ بل راح النقد الأدبي نفسه يعد ضرباً من القراءة. وها نحن نجد ناقداً أميركياً من أنصار النقد التفكيكي هو پول دي مان يعلن بتأكيد قاطع بأنه «قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبي»[1] ويكاد يضع علامة مساواة بين النقد التفكيكي وفاعلية القراءة بقوله بأن «التفكيك نشاط قرائي يعمل على الحفاظ على الارتباط الوثيق بالنصوص التي يتناولها»[2]. وقد انتبه ناقد عربي معاصر الى هذه الحقيقة عندما لاحظ بأننا قد «وجدنا أنفسنا في مواجهة خطيرة مع فعالية القراءة، فقد منحناها سلطةً على النص تجعلها ذات قيمة أولية»[3].

وما أن أُعطيت هذه السلطة للقراءة حتى راحت الصحف تتحدث عن مستويات القراءة، ووظيفتها، وردود القارىء في فكّ النظام الشفري للنص، أو في منح المعنى له، حتى كاد يتطوّر علم جمال خاص بالقراءة، بل إن بعض النقاد الألمان المعاصرين قد أعلنوا فعلاً عن ميلاد علم جمال خاص بالتلقي، أو التقبل، أطلق عليه مصطلح «نظرية التلقي أو التقبل» The Theory of Recetion كما يطلق عليه أحياناً مصطلح مقارب هو «نقد استجابة القارىء» Reader- Response Criticism. ويذهب الناقد الألماني (ولفجانج إيسر) إلى أن النص يقرر إلى حد كبير استجابة القارىء، لكنه يرى أن النص مليء بالثغرات التي يملأها القارىء والناقد. كما أنّ الناقد هانز روبرت ياوس يطور مقاربة متكاملة لنظرية التلقي، ويجري التأكيد هنا على أن النص هو الذي يمدّنا بالمؤثر المعين، إلا أن القارىء هو الذي يقوم باستكمال العملية، وتصبح عملية القراءة ذاتها «شكلاً من أشكال الأخذ والعطاء، وحواراً بين القارىء والنص»[4].

ولم يكن النقد العربي الحديث بعيداً عن هذه «العدوى» النقدية. فقد راحت كلمة

«قراءات» تتوج الكثير من الدراسات والكتابات النقدية الحديثة، وخاصة تلك التي تتصدى لتحليل نص مفرد، وتسلك منحى نصياً أو أسلوبياً في النقد والتفسير والتحليل. فالدكتور عبد السلام المسدي أطلق على بعض دراساته النقدية لعدد من النصوص الأدبية مصطلح «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون»، كما عد الدكتور عبد الله الغذامي دراسته التحليلية لقصيدة حمزة شحاته نموذجاً للقراءة التفكيكية ـ والتي يطلق عليها مصطلح القراءة التشريحية، وذلك في كتابه «الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر». وهي أول دراسة نقدية عربية تعلن انتماءها لمنهج القراءة التفكيكية، إذ إن أغلب القراءات النقدية الأخرى هي ذات اتجاهات بنيوية أو أسلوبية أو تقليدية. ويقدم لنا الدكتور عبد الملك مرتاض تجربة قرائية أخرى لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقالح تحت عنوان «بنية الخطاب الشعري ـ دراسة تشريحية لقصيدة ـ أشجان يمنية». وهي في الواقع لا تنتمي الى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية بل تزاوج بين القراءتين البنيوية والتقليدية. وقد سبق للدكتور محمد مفتاح أن قدم تجربة نقدية صعبة عند قراءته لقصيدة نونية ابن عبدون في كتابه «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناصّ». وفي ميدان النقد القصصي والروائي ظهرت مجموعة كبيرة من الدراسات التصنيفية المماثلة منها دراسة نجيب العوفي التي أطلق عليها مصطلح «جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر».

كما أطلق الناقد سعيد يقطين مصطلح القراءة أيضاً على دراساته لبعض الأعمال الروائية المغربية في كتابه: «القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب». وإضافة الى ما تقدم نستطيع أن نعد الكثير من الدراسات النقدية التطبقية لعدد من النصوص الإبداعية المعاصرة والتي قدمها نقاد عرب معاصرون بمثابة قراءات نقدية ومنها قراءات كمال أبو ديب وخالدة سعيد ومحمد بنيس وسعيد علوش واعتدال عثمان وصبري حافظ والياس خوري ويمنى العيد وخيري منصور ومالك المطلبي وياسين النصير وحاتم الصكر وشجاع العاني وغيرهم. إلا أن الناقد بحاجة إلى التمييز بين المستويات المختلفة لهذه القراءات. فاغلب هذه القراءات هي ذات منحى أسلوبي أو بنيوي وقليل منها يتخذ منحى تفكيكياً. ونحن هنا لا نريد أن نتجاهل قيمة القراءات النقدية الأخرى التي تتخذ منحى سوسيولوجياً أو تاريخياً أو انطباعياً أو سيكولوجياً والتي قدمها عدد كبير من النقاد العرب المعاصرين.

ولكن قد يواجهنا القارىء باعتراض مشروع متسائلاً عن جدوى هذه الضجة الجديدة القائمة حول القراءة. فالقراءة هي دائماً قراءة. ومنذ البداية كان القارىء موجوداً وكانت القراءة.

وبالرغم من مشروعية هذا الاعتراض، إلا أن المسألة ليست بالسهولة التي قد يتصورها مثل هذا القارىء: إذ تظل هنالك آفاق جديدة ومستويات متنوعة للقراءة سنأتي عليها فيما بعد.

لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس علم الجمال المختلفة تتناول بالدراسة مختلف الجوانب الخاصة بالإبداع الأدبي والفني، فكانت تدرس النص الأدبي، وعلاقته بالمبدع، كما تفحص الظروف التاريخية والاجتماعية التي ينتج فيها النص، وتميط اللثام عن المستويات الدلالية والسيكولوجية والاجتماعية والثيمية (الموضوعاتية) التي يكشف عنها النص. واضافة الى ما تقدم فقد كانت تدرس تأثيرات هذا النص على القارىء ومسألة التذوق والإيصال. كما أنَّ الدراسات اللغوية «الألسنية» عموماً كانت تفحص فعالية القراءة بوصفها واحدة من المهارات الأساسية الأربع الضرورية في عملية الاكتساب اللغوي وهي «الإصغاء»[4] والتكلم والقراءة والكتابة) وتحفل الكتب المدرسية والتعليمية بفصول خاصة عن فعالية القراءة وأهميتها كمرحلة متقدمة من مراحل الاكتساب اللغوي تلي المهارتين الشفويتين «الإصغاء والتكلم»، ولكنها تقع في مرتبة أدنى من مهارة «الكتابة».

إلا أنَّ مطلع هذا القرن راح يشهد تخلخلاً في التناول الشمولي للنص الأدبي وتركيزاً آحادياً على هذا الجانب أو ذاك من العملية الإبداعية. فركزت معظم الاتجاهات الجمالية والشكلية على النص الأدبي ذاته وبالذات بوصفه بنية لغوية. وقد تجلى هذا المنهج في معالجة «الشكلانيين الروس» وفي تطبيقات ممثلي النقد الجديد New Criticism في الأدبين الانكليزي والأميركي والتي مثلتها كتاباتُ رانسوم وكلينيث بروكس وويمزات وغيرهم. إلا أنَّ الاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت أو كادت معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي كدور القارىء والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكولوجية والإيدولوجية والفلسفية وغيرها.

ولذا فقد كانت البنيوية تبدأ دائماً من النص وتنتهي به، وكأنه غاية نهائية بحد ذاته.

وكانت تنظر الى تحول الرسالة message الى نص Text كعملية ارتداد لسيرورة الرسالة نحو المرسل أو المتلقي وانكفائها نحو ذاتها لتوليد القيمة الأدبية أو الإنشائية للنص. وانطلقت البنيوية من إيمان عميق بأنَّ النص يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارىء، وكذلك الناقد، تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة. ولذا فالقارىء يظل محكوماً بالنص ذاته، . وبقدراته الداخلية. أي أنَّ القارىء لا يحق له أن يضيف شيئاً من عندياته الى النص. فالنص واحد، وكذلك أبنيته

وانساقه. والقراءة الصحيحة هي التي تقدر - حسب المنظور البنيوي - التوصل الى اسرار النص الداخلية والبنيوية. بينما تجاوزت التفكيكية هذا المنظور، وانطلقت من القارىء ذاته بوصفه خالقاً للنص ومانحاً إياه دلالاته ووجوده. فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له بدون القارىء. ودلالة النص هي التي يحددها القارىء، لا النص، ومن هنا أطلقت التفكيكية العنان للقراءات المتعددة، وهي بدورها قراءات غير نهائية وغير موثوق بها، لأنها تظل هي الأخرى - وبضمنها القراءة التفكيكية عرضة للتفكيك أيضاً، وهو أمر سنعود إليه لاحقاً.

واعتماداً على منجزات السيميولوجيا الحديثة طوّرت البنيوية منهجاً في «القراءة السميولوجية» يبدأ من النص باعتباره حامل أسرار عديدة بحاجة إلى الفك. والأساس السميولوجي لفهم فاعلية القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال Signifier والمدلول Signified وبالذات بين ثنائية الحضور / الغياب القائمة بينهما. فالفهم السيميولوجي ينظر إلى الدال الذي هو الصورة الصوتية (وفي حالة الكتابة الصورة الخطية) بوصفه يمثل حالة الحضور في النص بينما يمثل المدلول «الذي هو متصور ذهني» حالة الغياب.

وهنا يكون دور القارىء والقراءة متمثلاً في عملية استحضار أو استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب (وقد يحيل في بعض التفسيرات إلى الشيء أو المرجع) ومن تكامل العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول وبين علاقات الحضور / الغياب تتولد المقومات الأدبية أو الشعرية للنص الأدبي. ومن هنا تبرز فاعلية دور القارىء في استحضار الغائب واستكمال النقص. لأن الصلة كما يرى أحد النقاد تقوم الآن بين حاضر هو الدال (الكلمة) وبين غائب هو المدلول (الصورة الذهنية)، وبذا يصبح المدلول عالة على الدال، «وهذا يؤسس في النفس قيمة الكلمة وخطورتها»[5].

إلا أنَّ البنيوية، تظل من الجانب الآخر، مقيدة بالنص. فوظيفة الناقد وكذلك القارىء تكمن في السعي للكشف عن الأنساق البنيوية داخل النص، والى ذلك يذهب كمال أبو ديب الذي يعلن بأنه يسعى في دراساته الى اكتشاف الأنساق المميزة في عدد من النصوص الشعرية الحديثة والقيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية لا من حيث كونها دالة أو غير دالة، بل من حيث فاعليتها الكلية في البنية، ومن حيث علاقاتها بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية[6]. ونكتشف هنا أن كمال أبو ديب يحاول أن يخرج عن إطار «القراءة السيميولوجية» أو البنيوية كما طرحها رولان بارت، والإفادة من المنهج السوسيولوجي في القراءة الذي قدمه لوسيان غولدمان، وأنصار «البنيوية التكوينية» وخاصة في إشارته الصريحة

للكشف عن «الرؤيا الجوهرية» للقصيدة التي هي صورة أخرى لمفهوم «رؤيا العالم» لدى غولدمان وهو منحى إيجابي، يبعد المنهجية البنيوية عن السقوط والانغلاق على موقف شكلاني، وفي الوقت ذاته يكسب القراءة النقدية محتوى سوسيولوجياً وإيديولوجياً هي بأمس الحاجة إليه.

وتشير دراسة نقدية حديثة إلى أنَّ المقاربة البنيوية حول مسألة القارىء تتمثل في «أنْ يقوم القارىء بالاستجابة إلى شفرات النص، خالقاً، بذلك روابط مع نسق الخطاب الأدبي» أو في «محاولة فرض ستراتيجيات الأنساق على اللغة»[7].

ولذا فنحن نجد أنَّ معظم المقاربات البنيوية، بمختلف اتجاهاتها، تنزع لتقصي مظاهر تشكل النسق البنيوي وانحلاله والكشف عن درجة الانتظام والتشاكل أو التباين المتجسدة بين مختلف مستويات البنية في النص الأدبي؛ وغالباً ما يتم ذلك عن طريق إجراء تحليل آحادي الجانب للبنية اللغوية والبلاغية انطلاقاً من اعتبار النص الأدبي «توسيعاً» وتطبيعاً للخصائص اللغوية ذاتها[8].

ومن هنا نجد أنَّ دور القارىء في المنهج البنيوي خاضع كلياً لسلطة النص ذاته، فنوايا القارىء وأفكاره وخبرته وكذلك نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها. والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والانساق الداخلية للنص الأدبي.

إلا أنَّ سلطة النص المطلقة هذه لم تستمر طويلاً. فالاتجاهات التي أعقبت البنيوية وبشكلٍ خاص اتجاه النقد التفكيكي قد أنهى سلطة النص ونقلها الى القارىء الذي أصبح يعد، في نظر التفكيكية ـ لا مجرد متلق سلبي وخاضع لسلطة النص، بل بوصفه خالقاً للنص.

● القارىء بوصفه منتجاً للنص:

لئن كانت الاتجاهات البنيوية المختلفة تنطلق من قناعة مطلقة بتوافر أنساق بنيوية محددة داخل النص الأدبي، تميل الى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثلية بين مختلفالمستويات التكوينية والصرفية والصوتية والدلالية للنص، فإن الاتجاهات التي أعقبت البنيوية، انطلقت خلافاً لذلك من تشكيك كامل بوجود مثل هذه الأنساق البنيوية المتشاكلة داخل النص، وأكدت أن النص الأدبي يميل على عكس ما تعتقده البنيوية إلى محاربة كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء Structuralization، بل إن النزعة التفكيكية في النقد تذهب الى أن النص ينزع لا الى التناسق بل الى التنافر والتفكك والتقوض.

ومن هنا فقد اعترضت التفكيكية على سلطة النص المطلقة ونفت إمكانية وجود قراءة

صحيحة أو واحدة للنص وأطلقت العنان لمبد «القراءات المتعددة» التي بدورها تظل نسبية وغير يقينية، وقابلة للتفكيك اللاحق أيضاً. بل إن جاك دريدا، زعيم الاتجاه التفكيكي في النقد يعلن أن قراءاته التفكيكية ذاتها هي عرضة للتفكيك أيضاً لأن جميع القراءات هي في رأيه «إساءة قراءة» Misreading بمعنى أنها تحاول أن تفرض ستراتيجيات الأنساق على النص[9].

وينفي دريدا في مقابلة خاصة إمكانية الحديث عن الانسجام في النص بقوله «أنا لا اعتبر النـص، أي نص كمجموع متجانس، ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوىٰ تفكيك للنص. هناك دائماً إمكانية لأن نجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنـطاقه وجعله يتفكك بنفسه»[10]. ولهذا فإن دريدا ينطلق في قراءاته من مبدأ الكشف عن التناقضات والثغرات التي يحفل بها النص «ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على مؤثرات أو تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها ويفكك نفسه»[11].

ويتهم ناقد معاصر هو كرستوفر بـطلر منحى التفكيكية هـذا بأنـه يقع ضمن دائـرة الاتجاهات التشكيكية التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار، وهذا الأمر ينطبق على اللغة ذاتها. فهو يذهب إلى أن التفكيك يميل الى التشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقـلاً موضوعياً. ويرى هذا الناقد أنَّ هذا الاتجاه يمثل ردة على التيار البنيوي الذي قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبي وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير، ولا تتأثر بأي شيء خارجها. وهو يرى أنَّ هذا الاتجاه يقوم على التشكك في العلامة اللغوية نفسها، وفي منطق انتظامها وقوانينه ويشير الى أن النص الأدبي وفق هذا المنظور «لا يمثل بنية لغوية متسقة منطقياً تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتعج بالكسور، والشروخ، والفجوات على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها»[12].

ويعمـق ناقد عربي معاصر هو إدوار سعيد (وهو فلسطيني الأصل مقيم في اميركا) هذا الاتجاه مبرراً فلسفة النقد التفكيكي، وآراء جاك دريدا بشكل خاص بالإشارة الى أن دريدا يرى أن الحضارة الأوروبية قد سعت الى تحجيم غنى النص باخضاعه لفكرة معينة، وتقييده بدلالة واحدة على نحو أدى الى إفقار شنيع. وهو يرى أن دريدا لا يدعو الى منهجية جديدة بل إلى تحرير النصوص وفك إسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها. ويقوم الناقد والقول لإدوار سعيد «بتحليل النـص ابتداء من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكـل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناه»[13].

ويمكن أن نستكشف العلاقة الوثيقة بين هذا التصور، والبؤرة الفلسفية الجوهرية التي تركزت عليها أفكار دريدا في نقض الفكر الغربي واتهامه بما أسماه بالتمركز المنطقي Logocentric وذلك في كتابه «في الكتابة» Of Grammatology، ويتمثل ذلك في «الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي حتى عندما يحاول أولئك المفكرون عزل المدلول فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل. ولكي يثبت دريدا مقولته أخذ في تشريح كتابات الفلاسفة وذلك كي ينقض ـ التمركز المنطقي ـ من داخل حصونه فصار الكاتب ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته»[14].

وانطلاقاً من محاولة تجاوز ما أسماه دريدا بـ «التمركز المنطقي»، يبلور إدوار سعيد وظيفة القراءة التفكيكية فيشير الى أن التفكيك يرى في النص توتراً وتناقضاً إبداعياً لا بنية محددة. ويرى أنَّ القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على أنتفاء دلالة معينة دافعها إيديولوجي، بمعنى أنها قراءات غايتها تحجيم النص ليعزز النظام المقيد. وبناء على ذلك، ينبغي للناقد التفكيكي ـ إن جاز التعبير ـ هدم الإجماع على دلالة النصوص لا ليستبدل به دلالة جديدة بل لتعريته بشكل يوضح أنَّ الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعاني؛ أي بعبارة أخرى أنَّ النص ساحة تباينات لا بيانات ساحة تفجير المعاني لا حصرها»[15].

ويربط بطلر بين تعدد القراءات وبين المنظورات الإيديولوجية المختلفة. فهو يرى أنَّ المدرسة التفكيكية تقوم على التشكك في طبيعة التفسير وصدقه، وتحاول أنْ تثبت أنَّ كل تفسير يمكن نقضه من داخله بكشف أوجه التناقض فيه؛ وذلك بفحصه وتحليله من منظور إيديولوجي مخالف وكذلك يمكن نقضه من داخل النص الأدبي نفسه بتقديم تفسير معارض له[16]. وهذا التصور يختلف كما نلاحظ عن المنهجية البنيوية التي ترفض المنظور الأيديولوجي وتتجاهل كل ما هو نظري وتركز بشكل خاص على النص بوصفه بنية لغوية مغلقة ومكتفية بذاتها.

ويرى ناقد عربي هو الدكتور صبري حافظ أنَّ القارىء إنما يتلقى النص من خلال خبرته الشخصية والاجتماعية، وهذا ما يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميزة. ويقول هذا الناقد في قراءته لنص قصصي معاصر؛ «إننا عندما نقرأ عملاً قصصياً فإننا لا نقرأه بعقل بكر محايد. فالبكارة العقلية لا وجود لها، كما أن الحياد النصي خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل؛ ولا نحاول أن نستنبط القصة التي يحاول هذا النص القصصي حكايتها لنا وإنما نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة، ومواصفاتُ النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء». ويخلص الناقد الى استنتاج مهم

يرى فيه أنَّ القارىء إنما يقرأ النص من خلال هذه القراءات ويدخل في عمليه صراع لا تفاعل مع شفراته النصية المتعددة[17]. وهذا موقف وسيط بين القراءة البنيوية التي تجعل القارىء أسيراً لشفرات النص، والقراءة التفكيكية التي تتجاهل شفرات النص، وتجعل القارىء هو المنتج الحقيقي للنص.

وتؤكد معظم المنطلقات التفكيكية على نفي إمكانية تحقيق قراءة موضوعية، لأن القراءة هي تجربة شخصية.. «كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته»[18]. ومن هنا فإن تفسير النص لم يعد وصفاً نقدياً للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص «أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص. وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارىء بالنص»[19]. والقارىء وفق هذا التصور حينما يستقبل النص فإنه «يتلقاه حسب معجمه، وقد يمدّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه. ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارىء»[20]. وجلي هنا أننا أمام صورة أخرى للنظرة الذاتوية المتطرفة التي ترفض الموضوعية.

ومن هنا استطاعت الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية، ومنها التفكيكية، من تحويل القارىء من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص. وقد أطلق ذلك العنان للدراسات الخاصة بالتفسير والتأويل حتى نشأ اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل أطلق عليه مصطلح الهرمنوتيك Hermenetique (Fr.)[21]. أنه اتجاه تأويلي للنصوص يجاور الاتجاهات السميولوجية، ويأخذ منها عناصر كثيرة في حدود تمفصل نظرية عامة للمعنى مع نظرية عامة للنص. وتعمل الهرمنوتيكية على إدخال السياق السوسيو ـ تاريخي بما في ذلك سياق الفهم في محاولة لاستخلاص المعنى انطلاقاً من افتراض وضعية فلسفية للمرجعية كمقياس للتقييم[21] وضمن هذا المسعىٰ طور الناقد ميشال ريفاتير الأسس السيميائية للقراءة الهرمنوتيكية للشعر[22].

وقد نشأت على هامش سلطة القراءة حركة نقدية أخرى هي التناصّية Intertextuality التي تذهب إلى أن النص المعين لا يمكن فهمه دون الرجوع الى عشرات النصوص التي سبقته، وأسهمت في خلقه. ويرى (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث مسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار[23] ويحاول مفهوم التناص أن يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث، ويكون دور القارىء حاسماً في هذا المجال؛ فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، أو يكتشفها بوعيه داخل النص المقروء؛ بل هناك من يحاول إقامة علاقة تناص خاصة بفاعلية القراءة ذاتها حيث الاحالة مستمرة الى قراءات سابقة. ومن هنا فإن القراءة الابداعية تعيد إنتاج

النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المتشابكة، ويتم ذلك على ضوء جدلية الحضور والغياب، حضور الدال وغياب المدلول ودور القارىء في استحضار المدلول الغائب.

وهكذا نجد أنَّ الإطار العام لفعالية القراءة يتسع بشكل لم يسبق له مثيل، ويصبح هو البؤرة المركزية للتحليل الأدبي ولتوليد المعنى بعد أن كان ينظر إليه ضمن إطار محدود، سواء بوصفه عملية امتثال لشفرات النص كما ترى البنيوية، أو مجرد رحلة اعتيادية يقوم بها النص من الكاتب نحو المتلقي أو القارىء حسب مفاهيم علم الجمال التقليدية التي كانت تنظر الى القارىء ضمن منظور عملية «التذوق الفني»، ومدى اللذة الجمالية التي يحس[24] بها القارىء تجاه النص المقروء. إلا أن القارىء يظل في كل هذه المفاهيم والتصورات، وحتى في تلك التي ترى في المتذوق شريكاً للفنان[25]، خاضعاً بشكل أو بآخر لآليات النص ولنوايا الكاتب ولا يتحول الى خالق حقيقي للنص كما هو الحال في الاتجاهات النقدية الحديثة التالية للبنيوية؛ وبشكل خاص في اتجاه النقد التفكيكي الذي ينظر الى القارىء بوصفه منتجاً للنص؛ وهو وحده الذي يحق له منح المعنى له. إن هذا العمل يتوقف طبعاً على طبيعة القارىء ذاته، ومستوى مؤهلاته الثقافية والذوقية وعلى طريقته الخاصة في القراءة، وهذا أمر سيفضي بنا الى معالجة «مستويات القراءة وشروطها».

● مستويات القراءة وشروطها:

تتباين مستويات القراءة وتتعدّد، سعةً وعمقاً، من قارىء إلى آخر، وفقاً لخبرة القارىء القرائية ولأسلوبه في التعامل مع النص، حتى قيل إن هناك عدداً من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إنَّ هناك من يذهب إلى أن هناك من يذهب إلى أنّ القارىء الواحد نفسه، يقدم لنا في كل مرة قراءة جديدة تختلف عن قراءاته الأولى. وقد اختلف النقاد في تحديد مستويات القراءة وأنواعها وشروطها، إلاّ أنَّ أحكامهم واجتهاداتهم ظلت محكومة بمنطلقاتهم النقدية والمنهجية ذاتها. فالناقد البنيوي تزفيتان تودوروف يميّز بين ثلاثة أنواع من الفعاليات إزاء النص هي الفعالية الإسقاطية والفعالية التعليقية (أو فعالية الشرح) والفعالية الشعرية، ونراه ينحاز إلى الضرب الثالث الذي ينسجم ومنهجه في البنيوية الشعرية.

ويرى تودوروف أن أول فعالية توجه إلى النص الأدبي هي وجهة النظر الإسقاطية The Projective Attitude وهي تنطلق من مفهوم يرى أن النص الأدبي هو عملية نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي آخر. ولذا فإن مهمة الناقد تتمثل في توجيهنا نحو الطريق المعكوس لاستكمال الدورة والعودة إلى الأصل. ويرى الناقد أن هناك عدداً من الإسقاطات بعدد

المفاهيم التي تعتبر هي الأصل. فإذا كنا نؤمن بأن حياة المؤلف هي الأصل، فنحن نقدم في هذه الحالة قراءة إسقاطيةً قائمة على السيرة (بيوغرافية) أو قراءة إسقاطية قائمة على التحليل النفسي. أما إذا كنا نرى أن ما هو أصلي يكمن في الواقع الاجتماعي المعاصر لظهور الكتاب أو الأحداث الممثلة فيه فنحن إنما نقدم نقداً سوسيولوجياً أو إسقاطاً سوسيولوجياً بكل تنويعاته. وعندما تكون نقطة انطلاقنا «العقل البشري» فنحن نقدم إسقاطاً فلسفياً أو انتروبولوجياً[26].

أما وجهة النظر الثانية فهي وجهة النظر التعليقية Commentary ـ أو الشرح ـ ووجهة النظر هذه تنطلق من الصعوبات التي يثيرها الفهم المباشر لنصوص معينة، ويمكن تعريفها بكونها جزءاً داخلياً من النص موضوع المناقشة، وهي تسعى لإضاءة المعنى، لا إلى ترجمته. والمعلق يرفض أن يحذف أي شيء من النص بوصفه شيئاً أو موضوعاً، كما أنه يطرح جانباً أية إضافة يمكن أن تظهر خلال القراءة. إن الأمانة هي مبدأه الموجه ومعياره الخاص. ويرى الناقد أن محدودية التعليق تكمن في الميل إلى إعادة الصياغة، ويرى أن هذا الاتجاه قد شاع في فرنسا طيلة عقود عديدة تحت مصطلح «التفسير النصي»[27].

أما الضرب الثالث من ضروب الانهماك بالنص فيسميه بالشعرية Poetics ويتمثل موضوع الشعرية بالتعرف إلى خصائص الخطاب الأدبي. ويرى الناقد أن هذا القرن قد شهد نهضة للشعرية مقترنة بعدد من المدارس النقدية كالشكلانية الروسية والمدرسة الالمانية المورفولوجية واتجاه (النقد الجديد) الانكلو ـ اميركي، والدراسات البنيوية في فرنسا؛ وهو يرى أن هذه المدارس تختلف عن بقية الاتجاهات في أنها لا تهدف إلى تعيين معنى النص، وإنما تقوم بوصف عناصره التكوينية[28].

ويؤكد تودوروف أنَّ القراءة تختلف كفعالية عن بقية الفعاليات الثلاث المشار إليها سابقاً (الإسقاطية، والتعليق والشعرية) في أنّ موضوعها النص المنفرد، وأن هدفها أن تُعرّي نسق ذلك النص.

ويقيم تودوروف بعد ذلك مقارنة بين طبيعة هذه الفعاليات ومفهوم القراءة. فبين القراءة والإسقاط تباين مزدوج: فالإسقاط ينكر استقلالية العمل الأدبي، وخصوصيته، ويرى أن النص ينتج من قبل سلسلة خارجية غريبة عن النص (حياة المؤلف، الظروف الاجتماعية، خصائص العقل البشري) أما بالنسبة لفعالية التعليق فهي عبارة عن قراءة تذرية[29](أي تميل إلى الفصل إلى الذرات).

ويرفض تودوروف أن يضع علامة مساواة بين القراءة والشعرية. فهو يرى أنهما

فعاليتان مختلفتان، إلّا أنه يعتقد أن القراءة تجد في الشعرية مفهومها وأداتها. وإضافة إلى ما تقدم يفرق تودوروف بين فعالية القراءة وبين وظيفتي الوصف والتفسير[30].

وإذا كان تودوروف ينطلق من النص نفسه في تحديد وظيفة القراءة مدفوعاً بذلك من منهجه في البنيوية الشعرية حيث يذهب إلى أن وظيفة القراءة يجب أن لا تقتصر على تقديم اهتمام متساوٍ بجميع الجمل والعناصر، بل إن هنالك نقاطاً بؤرية - محاور وعقداً - تهيمن ستراتيجياً على النص. ويرى أن الناقد يجب أن لا يعتمد في كشفه عن هذه النقاط والمحاور والعقد على معايير خارجية، بل انطلاقاً من دورها في العمل الأدبي، وليس انطلاقاً من موقعها في نفس المؤلف[31]. وهنا نجد من الجانب الآخر زوايا نظر مختلفة لعدد كبير من النقاد في مسألة القراءة منها آراء التوسير وريفاتير ودريدا ودي مان وغيرهم، كما نجد صدى لذلك في كتابات ومناهج بعض النقاد العرب.

فالمفكر الفرنسي (لوي ألتوسير) يستخدم في بعض «قراءاته» لعدد من الأعمال المعروفة منهجاً خاصا في القراءة أطلق عليه مصطلح «القراءة الكشفية». وفي هذا الضرب من القراءة ينطلق ألتوسير من مقولة أن النص لا يبوح بكل ما في باطنه ولا يمفصل بداخله مباشرة، بل على القارىء أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به، فاحصاً الأعراض راصداً ما يقوله المريض، ليتوصل إلى تشخيص المرض[32].

ويُعنىٰ الناقد ميشال ريفاتير عناية خاصة بوظيفة القراءة السيميائية وخاصة في الشعر، ويكاد يخلق له منهجاً متميزاً في قراءة الشعر قراءة سيميائية وذلك في كتابه «سيميوتيك الشعر». ويرى هذا الناقد أن الظاهرة الأدبية هي جدل بين النص والقارىء. ويشير إلى أننا إذا رغبنا في صياغة قواعد تتحكم في هذا الجدل، يتعين علينا أن نعرف بأن ما نصفه، إنما هو أمر يتم إدراكه من قبل القارىء، كما يتطلب منا ذلك معرفة فيما إذا كان هذا القارىء مرغماً دائماً على رؤية ما يراه، أم أنه يحتفظ بحرية معينة في ذلك؛ كما يتعين علينا معرفة الكيفية التي تتم فيها عملية الإدراك هذه[33].

ويميز ريفاتير بين مستويين أو مرحلتين من مراحل القراءة، ويشير إلى أن العملية السيميائية تقع في الحقيقة في ذهن القارىء، وتنجم عن قراءة ثانية. ولذا فإنه يعلن بأنه إذا كان يتعين علينا أن نفهم سيميائية الشعر، يتوجب علينا والحالة هذه أن نميز بعناية بين مستويين أو مرحلتين من مستويات أو مراحل القراءة.

ويرى ريفاتير أن على القارىء، قبل الوصول إلى الدلالة، أن يتغلب على صعوبات المحاكاة (أو النص الأدبي)، وهو يعتقد بأن عملية فك شفرة القصيدة تبدأ في المرحلة الأولى من مراحل القراءة التي تستمر من البداية حتى نهاية النص، ومن أعلى الصفحة إلى

أسفلها، وتتبع الكشف عل المحور الأفقي (النسقي). وهنا يستنتج الناقد أنه خلال هـذه القـراءة الاستكشافيـة الأولى يتم التـفسير الأول، مـا دام إدراك المعنى يتم خـلال هـذه القراءة[34].

أما المرحلة الثـانية ـ حسب تحليـل ريفاتيـر ـ فتتمثل في القـراءة الاسترجـاعية (أو الإرتكاسية)، وهي المرحلة التي تجري فيها عملية التفسير الثانية لتحقيق القراءة التـأويلية (الهرمنوتيكية) الحقة. ويرى الناقد أنَّ القارىء عندما يتقدم خلال النص، يتذكر ما قرأه تواً، ويكيف فهمه في ضوء ما يقوم به الآن في عملية فك شفرة النص؛ وهو أيضاً يراجع وينقح ويقارن بالالتفات إلى الوراء، وبهذا يستطيع أن يحقق عملية فك رموز النص بنيوياً[35].

وتحفل الكتابات النقدية المعاصرة بمناهج ومصطلحات وضروب قرائية متنوعة، منها ما ينضوي تحت باب القراءات البنيوية بمختلف اتجاهاتها، ومنها ما ينضوي تحت بـاب القراءات التفكيكية والاتجاهات ما بعد البنيوية. ومن هذه المصطلحات التي أشاعها سابقاً ممثلو «النقد الجديد» في أميركا وانكلترا مصطلح القراءة المحكمة Close Reading وهي قراءة نصية لعمل أدبي محدد، يراها البعض صورة أخرى لمصطلح النقد التـطبيقي عند ريتشاردز، بل إن أحد ممثلي الاتجاه التفكيكي في النقد الأميركي المعاصر وهوج. هـ. ملر يذهب إلى أن التفكيكية ذاتها ما هي إلا منحى لتقديم قراءة محكمة للنص[36]. كما يستخدم الناقد فرانك كيرمود مصطلح القراة المتـواترة حيث يـرى أنَّ القراءة السليمـة هي القراءة المتواترة، وأن أفضل قارىء في العالم لا يستطيع أن يفهم الكثير منذ البداية، أو منذ القـراءة الأولى، ما لم يرجع إلى النص مرة أخرى ويفك رموزه على ضوء الاكتشافات الـلاحقة[37]. وهنـالك مصـطلحات قـرائيـة أخـرى منهـا القـراءة العمـوديـة والقـراءة الأفقيـة[38] والقـراءة الإستنساخية[39] وكثير غيرها.

وإذا كانت مستويات القراءة وضروبها تتنوع، فإن شروط القراءة تختلف أيضاً من اتجاه نقدي إلى آخر. وهنالك من يطلق العنان للقارىء لمنح الدلالة والمعنى للنص. وهنالك من يضع شروطاً مسبقة للقراءة. ومن هذه الشروط الإلمام بالسياق Contex أي معرفة اللغة الأدبية ذات الصلـة بالنص ومعرفة الجنس Genre الذي ينتمي إليه ذلك النص. وإضافـة إلى ذلك يجب معرفة الشفرة Code الخاصة بالنص، والتي تكون أكثر التصاقاً بالنص من بقية عناصر الرسالة الأدبية؛ وذلك لأن القارىء الذي يجهل بعض الشروط الأساسية للقراءة قد يفشل في تقديم قراءة خلاقة للنص.

وإذا كان أغلب هذه الشروط ينحصر في العناصر اللغوية ذات الصلة المباشرة بالنص فهنالك من يؤكد على ضرورة معرفة عناصر ما قبل النص وما بعده، ومنها معرفـة السياق

التاريخي والاجتماعي للنص، ومعرفة مبدع النص ذاته ورؤيته وموقفه الأيدلوجي من الكون والأشياء.

ويحدد الناقد جيوفري ستركلاند في دراسة حديثة حول القراءة خمسة شروط أساسية لها وهي:

1 ـ إن كل ما نقوله أن نفكر فيه عن ملفوظ معين أو نص مكتوب يفترض مقدماً توافر تقدير، قد يكون صحيحاً أو غير صحيح، من جانبنا عن نية (قصد) المتكلم أو الكاتب[40].

2 ـ إن ذلك لا يتعارض مع حقيقة أن ما نقوله عما نقرأ قد يكون صحيحاً ولكنه لا ينكر إمكانية أن نكون على خطأ[41].

3 ـ الا أن الفهم الصحيح لما يقال أو يكتب لا يتضمن مشاركة كاملة من جانبنا لتجربة الكاتب أو المتكلم، وهذا يفسر سرّ فهمنا لكتاب تختلف تجاربهم عن تجاربنا، وبضمنهم كتّاب من الماضي السحيق[42].

4 ـ لا نستطيع حقاً أن نفهم ما يكتب أو ما يقال ما لم نفهم أهميته للكاتب أو المتكلم وهو أمر يؤثر بشكل حتمي علينا كقراء أو في هذا الصدد يتماثل التقييم والتفسير (التأويل)[43].

5 ـ إن دارس الأدب هو دارس للتاريخ أيضاً[44]. وهذه النقطة تتعلق بالاعتراف بتأثير التاريخ على العمل الأدبي، حيث يرى هذا الناقد أن العمل الأدبي ينتمي إلى التاريخ، سواء أكان ذلك نابعاً من اعتبار الأدب كتمثيل للحياة كما يذهب إلى ذلك بعض وجهات النظر التاريخية أم نابعاً من إدراك تأثير الأدب، كحقيقة تاريخية، على المشاعر والمعتقدات وهو تأثير شبيه بتأثير الأساطير والخرافات[45].

وبعد، فإذا كنا قد أولينا اهتماماً خاصاً لضروب القراءة البنيوية والتفكيكية، فليس معنى ذلك أننا نتجاهل ضروب القراءة الأخرى كالقراءات السوسيولوجية، والتاريخية، والنفسية، والانطباعية، والايديولوجية وغيرها؛ وهي قراءات نقدية مهمة لها ممثلوها المرموقون في الأدب العالمي، بل إننا إنما نفعل ذلك لكي نتيح الفرصة للقارىء للتعرف على أبرز إشكالات هذه المناهج النقدية الحديثة وصولاً إلى تحديد موقف نقدي منها، وتشخيص ردود فعل الناقد العربي تجاهها، إذ لم يظل النقد العربي بعيداً «عن عدوى» المناهج القرائية الجديدة البنيوية منها والتفكيكية على حد سواء.

● الناقد العربي في مواجهة سلطة النص وسلطة القراءة:

لم تحتكم (القراءات) النقدية العربية، في تاريخها الطويل، الى معيار قرائي واحد، وهو أمر طبيعي، بل كانت عرضة للتبدل والتحول. فقد كانت القراءة النقدية في عصر ما قبل الإسلام ـ أو ما يسمى بالعصر الجاهلي ـ محكومة بذائقة المتلقي وسليقته. ولذا يمكن أن

نلاحظ هنا صعوداً لدور القارىء في حالة الشعر العربي الذي كان ينشد أو يلقى شفاهياً ـ دور المتلقي أو المخاطب (بالفتح) ـ بل يمكن القول إن الشاعر إنما كان يكتب من أجل تحقيق (الأثر) في المتلقي (وهو غالباً الجماعة القبلية) وذلك بسبب الوظيفة الاجتماعية المباشرة للتجربة الشعرية آنذاك.

إلّا أنّ الأمر لم يستمر طويلاً، فتطور الحضارة العربية وتعقد الحياة الاجتماعية تطلب البحث عن معايير وقيم جمالية ونقدية واضحة؛ ويمكن أن نعد المبادىء الاساسية التي جاء بها مفهوم (عمود الشعر) بمثابة منهج في القراءة النقدية العربية يرقى بدوره الى مرتبة (المانيفستو) أو البيان الأدبي للشعرية العربية الكلاسيكية آنذاك. وهكذا أصبح الاحتكام الى مجموعة من العوامل: أغلبها عوامل خارجية، وقليل منها له صلة بالعوامل الداخلية الخاصة بالنص.

من هنا شاع في النقد العربي معيار الاحتكام الى (تعددية) العوامل المنتجة للنص. وقد استمرت هذه المعايير طيلة قرون طويلة، رغم ظهور ميول نقدية وبلاغية أولت العناصر النصية واللغوية اهتماماً أساسياً. ولم تبدأ هذه النزعة (التعددية) بالانحسار إلا في العصر الحديث، وبالذات تأثراً بالاتجاهات النقدية الأوروبية الحديثة حيث بدأ النقد العربي يولي اهتماماً آحادياً بالتجربة الأدبية عن طريق التركيز على جانب معين بذاته: كالتركيز على الجانب النفسي والتعبيري في شخصية المبدع (في حالة الاتجاه النفسي)، أو التركيز على الخلفية التاريخية التي أنتجت النص الأدبي (في حالة الاتجاه التاريخي)، أو التركيز على العوامل السيوسيولوجية الأنتروبولوجية المولدة للنص (في حالة الاتجاه السوسيولوجي)، أو التركيز على الموقف الفكري والايديولوجي الذي يكشف عنه النص (في حالة الاتجاه الايديولوجي)، أو التركيز على المقومات الفنية والشكلية للنص (في حالة الاتجاهات الفنية والجمالية المختلفة). كما لم تعدم الحياة النقدية بعض الاتجاهات الذوقية والانطباعية واتجاهات حاولت أن تفيد من أكثر من عامل واحد من هذه العوامل. إلا أنَّ الاتجاهات الحديثة في القراءة، لم تتضح بصورة جلية إلا في السبعينات، متزامنة مع تزايد الاهتمام بمفاهيم الحداثة والنزعات الألسنية والأسلوبية والبنيوية في النقد العربي الحديث. ورغم محاولة الناقد العربي الخروج بموازنة مقبولة بين عوامل الاكتساب والتأثر الخارجي المتمثلة في الاتجاهات والمناهج القرائية الجديدة، وبين موروثنا النقدي وحاجاتنا الثقافية، فقد ظلت كفة عوامل التأثر الخارجية هي الراجحة ـ على الأغلب ـ وكانت القراءات النقدية الحديثة صدى للاتجاهات الأساسية السائدة في النقد الأوروبي والاميركي. وهكذا رحنا نميز بعض القراءات ذات الطبيعة السيميولوجية العامة، ومنها قراءات ألسنية وأسلوبية، كما رحنا نميز بعض القراءات ذات المنحى البنيوي (بمختلف روافده)، وظهرت أخيراً بعض

الاتجاهات المحدودة ذات المنحى القرائي التفكيكي. . وهي قراءات محكومة بنزعة (آحادية) ـ غالباً ـ في تناول النص تتمثل بالاعتماد على العناصر اللغوية أو البنائية المختلفة وتميل إلى تجاهل أو إسقاط العوامل الخارجية الأخرى. .

ويمكن أن نلاحظ أنَّ بعض هذه القراءات الجديدة تختلط ببعض المناهج القرائية النقدية التقليدية. بل يمكن أن نقول إنَّ استخدام مصطلح القراءة يبدو في بعض الكتابات والتجارب النقدية اعتباطياً أو عفوياً ويفتقد منهجية القراءة الحديثة التي نحن بصددها.

وتعكس كتابات عدد من النقاد في المغرب وتونس وعياً مبكراً بشروط القراءة الجديدة ومستوياتها وأهدافها. فالناقد التونسي الدكتور عبد السلام المسدي يحدد منهجه في (قراءة) عدد من التجارب بقوله: (هذه قراءات تلزم صاحبها أكثر مما تلزمك أيها القارىء الكريم، فهي تحمّل نفسها كل تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة: تتخطى المقروء من حيث هو نص، بعد أن تتخطى ما حول النص من متراكمات)[46]. ونكتشف هنا إيمان الناقد بنسبية القراءة، وبالتالي إشارة إلى امكانيات القراءة متعددة الأوجه. ورغم المنحى النصي (الأسلوبي والألسني) للناقد، فهو يكشف لنا هنا عن اهتمام مماثل بنفسية المؤلف أحياناً. ويحدد الناقد منهجه في القراءة هذا بوضوح بقوله: (وما أنت واجده أيها القارىء الكريم، إنما هو محاولة مستحدثة تماماً أو تكاد، قرَنّا فيها الممارسة النقدية إلى استلهام روح القراءة النصية جاعلين ذات الشاعر وموضوع النص صفيحة مزدوجة يعكس كلا الوجهين منها صورة الأشعة المنكسرة على الآخر)[47].

ويرى الناقد المغربي سعيد يقطين في كتابه (القراءة والتجربة) أن القراءةهي ممارسة، وأنَّ (تجربة القراءة) هي عملية إنتاج، وعلى حد تعبيره، (في قراءة التجربة، وفي تجربة القراءة تكون ممارسة الممارسة إنتاجاً، ومن خلال ذلك يتم إنتاج الفعل)[48]. وهذا توكيد على وظيفة القراءة في عملية إنتاج النص والدلالة. ولذا فإن هذا الناقد يذهب الى اعتبار (الخطاب النقدي) بمثابة (قراءة)، وهو يرى أن القراءة النقدية لا تصبح كذلك بدون انبنائها على التجربة التي يعيشها الناقد في علاقته بالتجربة الروائية، والتي من خلال ذلك يحولها الى القراءة (الانتاج) ومن خلال الكتابة التي يقوم بها الناقد[49] ويحاول سعيد يقطين في كتابه هذا أن يدفع عن ما يسميه بـ(القراءة الجديدة) تهمة (الشكلية) بسبب إغفالها المضمون أو المحتوى الذي تحمله التجربة، مؤكداً على إمكانات القراءة الهائلة كانتاج في الكشف عن المحددات العميقة والبنيوية التي يقوم عليها العمل الأدبي[50]. وإذا كان معظم النقاد يقيم مشاكلة بين مفهومي القراءة والنقد، فإن بعض النقاد يفترض وجود حدود واضحة

بينهما. فالكاتب المغربي مبارك ربيع يقيم تفريقاً بين القراءة والممارسة النقدية، وهو يرى أن الممارسة النقدية تختلف عن القراءة في ثلاث نقاط أساسية هي:

1 ـ المنهج المحدد: هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة، أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الاكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

2 ـ الموقف الإيديولوجي: ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية عندنا، على الخصوص عندما يقع التركيز على المضمون بطريقة تعسفية..

3 ـ الدراسة الخارجية للنص: وهذه السمة تكمل ما سبق، فيغدو نقد الاثر الإبداعي محاكمة مباشرة ومجتزأة لصوره أوقائمة خارج سياقها الفني الإبداعي[51].

ولذا نرى أن هذا الكاتب ينجاز الى منهج القراءة، لأنه يتصور أن هذه السمات عندما تبرز وتطغى تشكل معالم قصور في المهمة النقدية، وهو يرى أن القراءة تستطيع أن تتلافى هذا القصور لأنها (تتسم بالتفاعل مع النص مباشرة ومعانقته من الداخل، أو بعبارة أخرى محاولة إحياء معاناته في المتلقي، ما دام القارىء والناقد يمثلان هذا الطرف)[52]. ورغم أننا نشعر بأن هذا الكاتب إنما يختار منهجية القراءة، فإنما لكي «يتخفف» من القيود المنهجية للممارسة النقدية، نكتشف فجأة في استدراك لاحق يقدمه هذا الناقد يعلن فيه أنه رغم هذا الاختلاف بين المهمة النقدية والقراءة فليس من الضروري أن تختلف في النتائج العامة، عند تقييم العمل الإبداعي[53]. وهو أمر يبعث، كما نرى، على الشك..

ويمكن أن نقول بأن أغلب القراءات النقدية الجديدة ذات طبيعة سميولوجية وبنيوية وتحتكم الى البنية الألسنية والبلاغية أساساً، وهي قلما تُعنى ببقية العناصر والعوامل التي تسبق النص أو تليه، ولذا فهي تعكس هيمنة سلطة النص. أما الاهتمام اللاحق الذي أبدته بعض الاتجاهات البنيـوية بالقراءة فقد ظل في الجوهر مقترناً بسلطة النص، حيث تقتصر وظيفة القراءة على فك رموز النص دون الإسهام بفاعلية في إنتاج النص أو الدلالة. ويمكن أن نلاحظ أن اهتمام البنيوية بالقارىء إنما جاء أساساً على حساب الاعتراف بدور مؤلف النص. وقد أعلن رولان بارت ذلك صراحة عندما قال: (إن ميلاد القارىء يجب أن يكون على حساب موت المؤلف)[54]. وفي الحقيقة فإن ميل بعض البنيويين لإعطاء أولوية لفاعلية القراءة، قد جعلهم، في نظر بعض الدارسين، ينتقلون الى مواقع التفكيكية، كما يذهب الى ذلك د. عبد الله الغذامي في تصنيفه لبعض كتابات رولان بـارت اللاحقة[55].

أماَ الاتجاه التفكيكي في القـراءة فمحدود للغـاية. ويمكن أن نعـدّ بعض مداخـل الدكتور محمد عابد الجابري[56] في نقد الفكر العربي ذات ملامح تفكيكية، كما أن دراسة

الدكتور عبد الله الغذامي (الخطيئة والتكفير) تعلن صراحة عن التزامها بمنهج القراءة التفكيكية التي تعطي فاعلية القراءة سلطة أولية على سلطة النص. . .

وفي محاولة لتحديد منهج قرائي خاص في تحليل بنية الخطاب الفكري العربي المعاصر يميز الدكتور محمد عابد الجابري بين ثلاثة ضروب من القراءة، النوع الأول يطلق عليه مصطلح (القراءة الاستنساخية)، أو (القراءة ذات البعد الواحد) والتي تحاول جاهدة أن تتبنى نفس البعد الذي يتحدث عنه النص. وواضح أن هذه القراءة محكومة بهيمنة سلطة النص أساساً. فهي تريد الوقوف عند حدود التلقي المباشر، وتجتهد في أن يكون هذا التلقي بأكبر قدر من الأمانة، أي بأقل تدخل ممكن. ويرى الجابري أن هذه القراءة تحاول أن تخضع نفسها للنص، تبرز ما يبرز، وتخفي ما يخفي، لتقدم لنا صورة ـ طبق الأصل ـ الى هذه الدرجة أو تلك عن المقروء، أي تعبيراً مطابقاً لوجهة النظر الصريحة المكشوفة التي يحملها[57].

أما الضرب الثاني من القراءة فيسميه بالقراءة التأويلية، أو القراءة ذات البعدين وهي قراءة تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلاً، فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب. وهي قراءة لا تريد (ولا تقبل الوقوف عند حدود العرض) أو (التلخيص) والتحليل، بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكاً وأقوى تعبيراً عن إحدى وجهات النظر التي حملها الخطاب صراحة أو ضمناً. . .

إلا أن الدكتور الجابري يدعو إلى تجاوز هاتين القراءتين لأنهما تلتقيان ـ كما يرى ـ (في محاولة إخفاء التناقضات التي تقدم نفسها على سطح الخطاب المفرد، مجتهدة في تذويبها عن طريق التأويل)[58] ولذا فهو يطرح ضرباً ثالثاً من ضروب القراءة أطلق عليه مصطلح (القراءة التشخيصية)، بمعنى أنها ترمي الى (تشخيص) عيوب الخطاب، وليس إلى إعادة بناء مضمونه. ومن الواضح هنا أنَّ الجابري هو أقرب إلى روح القراءة التفكيكية التي ترى في الخطاب الأدبي نزعة ذاتية نحو التقوض والتفكك بفعل تناقضاته الداخلية، منه الى روح النزعة البنيوية التي تميل لفرض سلطة النص، وشفرته على كل ما عداها. ولذا فهو يعلن بوضوح أن القراءة بالنسبة له ليست عملاً بريئاً ويؤكد (أننا نحاول أن نسهم بوعي وتصميم في إنتاج مقروئنا. ومقروؤنا هذا ليس ما يقوله النص، بل الكيفية التي بها يقرأ)[59].

ورغم أنَّ الدكتور عبد الله الغذامي يؤكد لنا منذ البداية عن تفضيله لمنهج القراءة التفكيكية، (ويطلق عليها مصطلح القراءة التشريحية)، إلا أننا نلاحظ أنه لا يتجاهل النص وقدرته على إضفاء الدلالة وفي تحديد القراءة، كما لا ينهمك مثل دريدا وأنصاره في عملية

تقويض متواصلة للنص، بل يبدو لنا أقرب الى روح القراءة النصية التي تحاول أن تحقق توازناً بين سلطتي النص والقراءة. ويمكن أن نستشف ذلك من فحص منهجه في القراءة الذي يمر بالمراحل الخمس التالية:

1 ـ قراءة عامة لكل أعمال الشاعر، وهي قراءة استكشافية تذوقية، مصحوبة برصد للملاحظات...

2 ـ قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة برصد للمحاولات مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل، أي النوى الأساسية...

3 ـ قراءة نقدية تعمد الى فحص (النماذج) بمعارضتها مع العمل، على أنها كلمات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر من شعر أو نثر...

4 ـ دراسة النماذج على أنها وحدات كلية.

5 ـ وبعد ذلك كله تأتي (الكتابة) وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص، لأن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير، والتفسير يعتمد اعتماداً مطلقاً على النص[60].

● تفاعل السلطات:

ونجد صدى متفاوت المستويات، ومتواصلاً لمفاهيم القراءات وضروبها في تطبيقات عدد من النقاد والدارسين العرب المعاصرين. فالناقدة اعتدال عثمان تحاول في بعض قراءاتها تطوير منهج خاص في القراءة أطلقت عليه مصطلح «القراءة الاستنطاقية»، ويبدو أنها تحاول بهذا المصطلح تطوير منهج الدكتور محمد عابد الجابري في «القراءة التشخيصية». إنها تدين في البداية منهج «القراءة الاستنساخية» الذي أشار إليه الجابري وتمنحه «ربما عن طريق الاجتهاد أو اللبس» بعض مزايا القراءة التأويلية التي أشار إليها الجابري. فهي ترى أن القراءة الاستنساخية تحرص على أن يكون التلقي بأكبر قدر ممكن من الأمانة، وتكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر والخضوع للنص. ولكن هذه القراءة ـ والقول للناقدة ـ لا تخلو أو يمكن أن تخلو من التأويل، وإنما تخلو من الوعي بما تقوم به من تأويل[61].

أما القراءة الاستنطاقية التي تنحاز إليها، فهي تلك التي تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب ويتطلب هذا النوع من القراءة كما ترى الناقدة ـ شحذاً لإرادة القارىء ولقدرته على البناء.. ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها، يمارس القارىء أفعال الاختيار فتتقدم أفكار بعينها، وتتراجع أفكار غيرها، أو تبرز جوانب،

ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى، حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار[62].

ورغم أنَّ الناقدة توحي بنزعة تفكيكية، استنطاقية للنص، وباهتمامها بفاعلية القراءة التي ترى أنها تسهم أيضاً في «تأويل الخطاب والاشتراك في إنتاج الدلالة»[63]، إلا إنها تظل قريبة من شفرة النص وأنساقه البنيوية الداخلية. .

ونجد لدى الناقد سعيد علوش تصنيفاً آخر للقراءات «فهو يشير إلى ثلاثة مستويات في قراءة الخطاب الروائي: القراءة الأفقية، والقراءة العمودية، والقراءة الهرمنوتيكية»[64]. ويرى الناقد أنَّ «القراءة الأفقية» تقود القارىء المتوهم، عادة الى احترام العقد الضمني بين هذا الأخير والروائي. .

ومن هذا المنظور نقرأ الرواية، كرواية، يعلن عنها على ظهر الكتاب، حتى ونحن نشك في نوعية النوع الروائي. وهذا ما يحقق بالطبع، ـ والاستنتاج للناقد ـ أفقية القراءة غير المتسائلة أو الآخذة بمظهر النوع الروائي. ويرى الناقد أن مجرد الخروج عن قراءة العمل الروائي في حد ذاته، يسمح للقارىء المتوهم بولوج قراءة عمودية: تبدأ بالمقارنة الأولية الساذجة لتنتهي بالتساؤل عن التشابهات والتماثلات أو التعارضات، فالتركيب[65].

ثم يعلن الناقد عن تفضيله لقراءة أخرى، هي «قراءة ثلاثية الرغبة والحدود» أطلق عليها مصطلح «القراءة الهرمنوتيكية»، تعتمد أساساً كما يقول على ملاحقة خطابات المستنسخات وجدلية اللعب بالرموز والمواقف والشخصيات[66]. والنزعة الهرمنوتيكية أو التأويلية هي أحد الاتجاهات الأساسية التي ظهرت مؤخراً إلى جانب التحليل السيميولوجي للنص الأدبي. وقد أبدى الناقد المذكور اهتماماً خاصاً بهذا الاتجاه النقدي في السنوات الأخيرة حيث أصدر كتاباً خاصاً بعنوان «هرمنوتيك النثر الأدبي»، وقدم تحديدات معاصرة لهذا المصطلح، في كتابه «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة»، تؤكد على وظيفة الهرمنوتيكية كطريقة في تأويل وتخريج النصوص الأدبية وتفكيك رموز لغة أدبية بوصفها كلاً لعناصر ثقافية ما. كما يشير هذا المصطلح في بعض دلالاته الى ميدان خاص يقيم علاقة بين النص والمرجعية، متشبثاً بالمعطيات الخارج لسانية للخطابات وبشروط إنتاجها وقراءتها[67].

وبعد، ما الذي يتعين على الناقد العربي الحديث أن يفعله للخروج من هذه الدوامة، للاحتفاظ بشخصيته النقدية المتميزة، وللافادة في الوقت ذاته من المعطيات النقدية والفكرية التي تقدمها الاتجاهات الثقافية والنقدية المختلفة؟

هل يكفي لهذا الناقد أن ينساق كلياً وراء سلطة النص، أم يقف الى جانب سلطة القراءة؟

في تصوري أنَّ الناقد العربي بحاجة الى الخروج بموقف نقدي متوازن، يعبر عن حاجاتنا الثقافية والنقدية، ويكون حصيلة لتحليل أدبي وسوسيولوجي واسع للظواهر الأدبية من جهة، وللواقع التاريخي والاجتماعي من جهة أخرى. وإلا فإن هذا الناقد سيكون عرضة للاستلاب والضياع والسقوط فريسة الجوانب السلبية في عملية «المثاقفة» والاتصال الثقافي...

بدءاً يجب الاعتراف بأنَّ الظاهرة الأدبية هي من التعقيد والتشابك بحيث لا يمكن أن تحسم بالولاء لسلطة النص أو لسلطة القراءة فقط.. فالظاهرة الأدبية محكومة بمجموعة كبيرة من «السلطات» و«القوى» التي تتحكم في إنتاجها وانتشارها.. وعلى الناقد أن يكتشف القوانين الجدلية الداخلية لسيرورة هذه الظاهرة الأدبية..

وفي تقديرنا أنَّ الظاهرة الأدبية، وضمناً النص الأدبي، هي ظاهرة اجتماعية وتاريخية مشروطة، ولذا فإن على الناقد العربي أن يعترف مقدماً بسلطَتَيْ التاريخ والواقع الاجتماعي دون أنْ يدفعه ذلك الى تقديم تحليلات ساذجة ومسطحة ومباشرة لدور هاتين السلطتين في إنتاج الظاهرة الأدبية؛ وهو أمر قد نعود اليه لاحقاً. وبما أن النص الأدبي هو نتاج فردي لكاتب معين فلا يمكن إسقاط دور هذا الكاتب «المبدع»، بحجة الاحتكام الى النص بمعزل عن المؤلف؛ ولذا يتعين على الناقد أن يحترم سلطة «المؤلف» دون أن يعني ذلك بضرورة الركون الى «نوايا» المؤلف وأفكاره ومواقفه الايديولوجية المباشرة، ودون أن يسوقه بذلك الى تحليل نفساني متطرف للظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمبدع..

وبما أنَّ النص الأدبي لا ينتج بمعزل عن السياق اللغوي والاجتماعي والثقافي، وعن الموروث الأدبي والحضاري، بات من الضروري للناقد العربي أن يعترف بسلطة الموروث[68] أيضاً. ويؤكد الناقد فرانك كيرمود على تأثير سلطة المؤسسة الثقافية والتقاليد الأدبية على عملية التأويل والتفسير[69].

ويمكن أن نلاحظ أنَّ جميع هذه «السلطات» المؤثرة في إنتاج النص الأدبي هي سلطات «خارجية»، بمعنى أنها موجودة قبل إنتاج النص، وهي سلطات غالباً ما تتجاهلها أو تسقطها أغلب المقاربات البنيوية. ويمكن أن نضيف الى هذه السلطات الخارجية، والتي تسمى أحياناً بسلطات «الماحول»، سلطات أخرى هي سلطات ما بعد إنتاج النص، وتتمثل في الدور الذي تمارسه وسائل الاتصال المختلفة..

وإذا ما اعترفنا بفاعلية كل هذه السلطات على النص الأدبي وعلى انتاج الظاهرة الأدبية، فلا بد لنا من الاعتراف بسلطَتيْ النص والقراءة أيضاً. إلا أننا يجب أن نفهم، بشكل

موضوعي، حدود هاتين السلطتين، وأن نتجنب النظرة الآحادية التي تحاول أن تُسقط أو تُغفل بقية العوامل والسلطات. . فالناقد الأدبي، في حقيقة الأمر، إنما يتعامل مع نص معين، وهذا النص حقيقة موضوعية، وخارجة عن إرادته؛ ولذا فلا بد له من الاعتـراف بالسلطة النسبية التي يمارسها النص عليه. إلا أنه غير مطالب بالنظر الى هذا النص، كبنيـة أدبية معزولة وقائمة بذاتها خـارج إطـار السلطات والعوامل الخارجية الأخرى. ولذا فهو عندما ينهمك بحل رموز هذا النص، فإنما يحتكم في الوقت ذاته الى سلطات التاريخ والواقع والموروث والمؤلف والمؤسسة الثقافية وغيرها. وقد كان الدكتور صبري حافظ على حق عندما حاول أن يقيم موازنةً بين سلطَتيْ النص والقراءة عندما أشار الى أن حرية القارىء حرية محدودة «لأنَّ النص يمارس بدوره قدراً من التحكم في هذا العملية والسيطرة عليها. فبقدر ما يشارك القارىء في إنتاج معنى النص يقوم النص بدوره بالتأثير على القارىء وتوجيه استجاباته واقتراحاته، وتعديل هذه الاستجابات أو تنميتها أو الإجهاز على بعضها؛ بل أكثر من ذلك إنه يشارك في صياغة القارىء نفسه، وليس استجاباته، فحسب»[70]

ومن اللاّفت للنظر أننا الى جانب ظاهرة استسلام عدد من النقاد العرب لسلطة النص، نجد عدداً متزايداً من النقاد يميل إلى الاعتراف بتعددية العوامل أو السلطات المؤثرة في إنتاج النص. فالدكتور عبد السلام المسدي يعلن في كتابه «الأسلوبية والأسلوب» أنه لا شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسّاً لها، مشيراً الى أن «أوفق السبل الى نظرية شمولية أن ننتبه الى أن الظاهرة النقدية تجسّم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الانسان مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو ناقداً، وحضور الكلام، فحضور الفن»، كما يؤكد الدكتور كمال أبو ديب على تأثير العوامل الخارجية الى جانب النص، ويرفض محمد بنيس النظرة المنغلقة لبعض الاتجاهات البنيوية في فهم النص والتي تمحور عملها النقدي حول البحث عن القوانين والأنساق الداخلية للعمل، وتعامل النص كعالم ذري مغلق، على نفسه[71] ويعترف محمد رشيد ثابت في دراسته لـ «حديث عيسى بـن هشام» بعجز التحليل النصي مشيراً إلى أنه آثر تجاوز إطار التحليل الشكلي للأثر، لأنه يرى ضرورة الانتباه الى الجذور الاجتماعية والتاريخية التي أسهمت في إنتـاج النص؛ «إذ إن الشكل الأدبي نفسـه تمليه الظروفُ الاحتماعية والتاريخية التي نشأ فيها وليس من إبداع المؤلف»[72]. ويذهب توفيق الزيدي الى التأكيد على أن النص، وإن كان له عالم خاص، فإنَّ بنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخـارجي. فالكـاتب ليس هو وحـده المؤلف، بل يشتـرك معه، في آن واحـد، المجتمع والتاريخ . . . وبذلك يكون النص هو العلاقة[73].

ومن هنا نرى أنه يتعين على الناقد العربي أن يبلور مقاربةً نقديةً يفهم خلالها النص ضمن سياقاته الاجتماعية والتاريخية والأيديولوجية، وذلك لكي لا يجـد نفسه في شـراك

مقاربة شكلانية للنص، تفرغه من جوهره الاجتماعي ودلالته التاريخية والثيمية والفلسفية. .

وهكذا فإن الناقد العربي يسعى لتلمس منهج نقدي يوازن بين «سلطة النص» وبقية السلطات، وهو في استنطاقه للنص يحاول أن يكشف عن أسراره البنيوية والجمالية، وعن مختلف مستوياته الدلالية والاجتماعية والايديولوجية دونما إقحام خارجي لاستراتيجية الأنساق البنيوية. فقد يمنح نص معيّن فرصةً للناقد للكشف عن أنساق بنيوية محددة، وقد يكشف نص لآخر عن منحى مغاير؛ ولذا تتوقف عملية الاستنطاق النقدي على عملية استقراء شاملة لمكونات النص ولشبكة علاقاته السياقية بالسلطات والعوامل المتشابكة الأخرى. .

ولهذا، وتأسيساً على ما تقدم ندعو إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، بمعنى أنها ينبغي أن لا تكون قراءة آحادية الجانب. فالقراءة الآحادية قاصرة دائماً عن استيعاب الجوانب الشاملة للعملية الإبداعية التي هي عملية اجتماعية وتاريخية وسيكولوجية معقدة وهي لا تختلف عن النظر بعين واحدة. .

نحن ندعو الى قراءة تستوعب النص بعينين مفتوحتين، وتتحسسّه، وتتشمّه بكل الحواس الإنسانية، وتخترقه ببصيرة الوعي والقلب معاً، وتتطلع الى ما قبل النص وبعده وصولاً الى السر الإبداعي الجمالي والإنساني الذي يزخر به عالمُ النص العميق الغور. ولذا فإن القراءة التي نقترحها لا يمكن لها أن تقصر نفسها على إماطة الأسرار البنيوية للنص فقط، كما تفعل معظم الاتجاهات البنيوية، حيث تتقيد بفك رموز الإشارات اللغوية للنص وفق نظرة قاصرة؛ كما لا يعني ذلك التسليم الكامل بمنطلقات النظرة التفكيكية التي أعلت من شأن سلطة القراءة، وأهملت هي الأخرى، أو كادت بقية السلطات. فرغم أن منهج التفكيكية في الاعتراف بسلطة القراءة يرد بعض حقوق الظاهرة الإبداعية، ويضيء جانباً أهملته بقية القراءات، ويعيد للنص ارتباطه الإنساني وصلته بالآخر ويحقق قيمة توصيلية وإبلاغية أساسية، فإن هذا المنهج قد سقط في موقف نهلستي «عدمي» يرفض الاعتراف بأي يقين موضوعي، ويجعل هذا المنهج مواصلة لنزعة الشك واللايقين في الفكر البرجوازي الأوروبي وتكريساً ذاتوياً ممتضخماً للموقف الفلسفي للمثالية الذاتية. فالنصرة التفكيكية تنطلق من موقف ذاتوي متضخماًيجعل الذات كلَّ شيء، ويدفع بالموضوع الى مرتبة متخلفة؛ بل وتشكك في الجوهر في إمكانية الوصول الى الحقيقة الموضوعية عن طريق سلسلة متواصلة من عمليات تفكيك النص ونقضه. وهي بسعيها هذا لا تحاول أن تقيم يقيناً بديلاً، بل تترك القارىء في ضياع حقيقي، وتجرده من الإيمان بأي يقين موضوعي يقع خارج الذات. .

إلا أنَّ القراءة التي ندعو لها، لا بد لها، وأن تفيد من ثراء مختلف الاتجاهات

القرائية، وحتى البنيوية والتفكيكية منها. ومثل هذه القراءة يتعين عليها أن تعترف بحقيقة أن النص الأدبي مشروط بتـاريخيته وبجوهره الاجتماعي وبانتمائه للمبدع، وفي الوقت ذاتـه بتوجهه نحو الآخر «القارىء»؛ كما أنَّ قراءة كهذه يجب أن تتجاوز الأفق الضيق والمحدود للقراءات السوسيولوجية، والتاريخية، والانطباعية، والايديولـوجية التي أهملت أو كـادت دراسة وفحص البنية الداخلية للنص الأدبي. ولذا لا بدّ لقراءات كهذه أن تخلق مفهومها الجمالي وشعريتها القرائية الشاملة القادرة حقاً على عملية استنطاق النص استنطاقاً إبداعياً وخلّاقاً..

الهــوامش

(1) «التفكيك: النظرية والتطبيق» تأليف كريستوفر نوريس. عرض سمية سعد، مجلة «فصول» العدد 4، 1984، ص 231 وراجع أيضاً النص الإنكليزي:

Deconstruction: Theory and Practice, Christopher Norris, New Accents, Methuen, London, 1982.

(2) المصدر السابق ص 231.

(3) الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشيحية، د. عبد الله الغذامي، السعودية، 1985، ص 87.

(4) Literary Terms and Criticism. Jake Peck and Martin Coyle, Macmillan, London, 1984, p. 166.

(5) «الخطيئة والتكفير» ص 46.

(6) «الأنساق والبنية» ـ د. كمال أبو ديب، مجلة «فصول» العدد 4-1984 ص 74.

(7) Literary Terms and Criticism, p. 160-166.

(8) The Poetics of Prose. T. Todorov, Oxford, p. 19.

(9) Literary Terms and Criticism, Jacke Peck and Martin Coyle, 1984, p. 166.

(10) «الأنساق والتفكيك» حوار مع جاك دريدا، مجلة «الكرمل» العدد (17) ص 58.

(11) المصدر السابق ص 59.

(12) التفسير والتفكيك والايديولوجية. كرستوفر بطلر، ترجمة نهاد صليحة مجلة «فصول» العدد الثالث 1985، ص 80.

(13) «العالم والنص والناقد» ـ إدوار سعيد، عرض: فريال جبوري غزول، مجلة «فصول» العدد (1) 1983 ص 194.

(14) «الخطيئة والتكفير» د. عبد الله الغذامي، ص 52 وراجع أيضاً:

- Deconstruction and Criticism, London, p. 175-176.
- Deconstrution-Theory and Practice, Norris, London, 1982, p. 18-55.
- Criticism and Critical Theory, ed. By Termy Hawthorn, London, 1984, p. 59-71.

(15) العالم والنص والناقد. ص 187.

(16) التفسير والتفكيك والأيديولوجية ص 81.

(17) «قراءة في رواية حديثة: مالك الحزين د. صبري حافظ، مجلة فصول العدد 1984/4 القاهرة ص 16.

(18) «الخطيئة والتكفير» ص 83.

(19) المصدر السابق ص 83.

(20) المصدر السابق ص 79.

(21) «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» د. سعيد علوش، بيروت 1985 ص 224-225.

(22) Semiotics of Poetry, Michael Riffaterre, p. 5-6.

(23) «معجم المصطلحات المعاصرة» 215 راجع حول مفهوم التناص «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص» ـ د. محمد مفتاح ص 115-153 و«مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» ـ مارك انجينو، ترجمة أحمد المديني، مجلة «الأديب المعاصر» العدد 1986/32 ص 130-142.

(24) «مبحث في علم الجمال» جان برتليمي، ترجمة در أنور عبد العزيز، القاهرة 1970 ص 392.

(25) «مبادىء الفن» كوليجوود، ترجمة د. أحمد حمدي محمود»، القاهرة، 1970، ص 380-382.

(26) The Poetics of prose, T. Todorov, p. 235-236.

(27) المصدر السابق ص 235.

(28) المصدر السابق ص 236.

(29) المصدر السابق ص 732.

(30) المصدر السابق ص 238-241 يستطيع القارىء أن يجد عرضاً موجزاً لرأي تودوروف في كتاب الدكتور عبد الله الغذامي الموسوم «الخطيئة والتكفير»: من البنيوية إلى التشريحية» ص 75-76 إلاّ أننا لاحظنا أن عرض الدكتور الغذامي يقع في لبس أساسي يتمثل في اعتبار الفعاليات (الأسقاط والتعليق والشعرية) بمثابة ضروب للقراءة، بينما يشدد تودوروف على التمييز بين خصوصية القراءة كفعالية مستقلة وبين طبيعة هذه الفعاليات. ويبدو أن الدكتور الغذامي قد اعتمد على مصدر ثانوي، ولم يرجع إلى نص تودوروف الأصلي الذي اعتمدنا عليه وبشكل خاص، الفصل الموسوم «كيف نقرأ» ص 234-246.

(31) المصدر السابق ص 239.

(32) «البنية ذات الهيمنة: التناقض والتنافر» ـ لوي التوسير، تقديم وترجمة فريال جبوري غزول ـ مجلة «فصول» العدد (3) 1985 ص 45.

(33) Semiotics of Poetry, Michael Riffaterre, Indiana University Press, V.S.A., 1984, p. 1-7.

(34) المصدر السابق ص 4-5.

(35) المصدر السابق ص 6.

(36) Deconstruction and Criticism, p. 23.

(37) Essays on Fiction, Frank Kermode, London, 1983, p. 110.

(38) «عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي»، وسعيد علوش، تونس 1986، ص 9.

(39) «الخطاب العربي المعاصر» محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت 1985، ص 9-10.

(40) Structuralism or Criticism thought on how to read, Geaffrey Stickland, p. 36.

(41) المصدر السابق ص 55.

(42) المصدر السابق ص 67.

(43) المصدر السابق ص 83.

(44) المصدر السابق ص 109.

(45) المصدر السابق ص 109.

(46) (قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون) د. عبد السلام المسدي تونس، 1984، ص 5.

(47) المصدر السابق ص 6-7.

(48) (القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) سعيد يقطين دار الثقافة / المغرب، 1985، ص 14.

(49) المصدر السابق ص 22.

(50) المصدر السابق ص 24.

(51) «قراءة في ـ سفر الطاعة ـ قصص للميلودي شغموم» مبارك ربيع، العدد الأول، 1984 ص 34.

(52) المصدر السابق ص 34.

(53) المصدر السابق ص 34.

(54) «عصر البنيوية» ـ أديت كيرزويل، ترجمة جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، ص 285.

(55) «الخطيئة والتكفير» د. عبد الله محمد الغذامي، السعودية، 1985، ص 87.

(56) «الخطاب العربي المعاصر» د. محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت 1985.

(57) المصدر السابق ص 9.

(58) المصدر السابق ص 10.

(59) المصدر السابق ص 10.

(60) «الخطيئة والتكفير» ص 89.

(61) «النص»: نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش، اعتدال عثمان، مجلة «فصول» القاهرة، العدد 1984، (1) / ص 192.

(62) المصدر السابق ص 192.

(63) المصدر السابق ص 193.

(64) «عنف المتخيل في أعمال اميل حبيبي» د. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، تونس، 1986، ص 9.

(65) المصدر السابق ص 9.

(66) المصدر السابق ص 9.

(67) «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» د. سعيد علوش، بيروت ـ الدار البيضاء 1985، ص 224-225.

(68) The Nature of Narrative, Robert Scholes and Robert Kellogg, Oxford, London 1987, p. 242.

(69) Essays on Fiction, Frank Kermode, London, 1983, p. 168-184.

(70) «قراءة في رواية مصرية حديثة ـ مالك الحزين» د. صبري حافظ، مجلة «فصول» العدد (4)، 1984.

(71) «مدارات نقدية ـ في إشكالية النقد والحداثة والإبداع»، فاضل ثامر وزارة الإعلام ـ بغداد 1987، ص 222-223.

(72) «أثر اللسانيات في النقد الحديث»، توفيق الزيدي، تونس، 1984، ص 148.

(73) المصدر السابق ص 149

النص بوصفه إشكالية راهنة
في النقد الحديث

أولت الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة، وخصوصاً منذ الستينات إهتماماً خاصاً بعدد من المفاهيم والمصطلحات النقدية. يحتل مصطلح النص موقعاً متميزاً داخل إطار الجدل النقدي الحداثي خلال ما يقرب من عقود ثلاثة. فقد أثار هذا المصطلح، وما زال، جدلاً خصباً بين النقاد والمنظرين، وأثار من اللبس ما لم يثره غيره من المصطلحات، كما تم الاعلاء من شأنه علىٰ حساب بقية عناصر الترسيمة التواصلية التي وضعها جاكوبسن، وبذا تحول الىٰ سلطة مهيمنة ومتحكمة في الظاهرة الأدبية. والواقع، أنها ليست المرة الأولىٰ التي نقف فيها أمام إشكالية النص، فلقد سبق لنا وأن توقفنا أكثر من مرة أمام هذه الاشكالية[1]. إلا أن ما دفعنا لمعاودة فحص هذا المفهوم مجدداً هو ما لاحظناه في السنوات القليلة الماضية من ميل بعض الكتابات الإبداعية لاتخاذ مصطلح «النص» مظلة أو صفة إجناسية لها، مثلما فعل القاص ادوار الخراط في «ترابها زعفران ـ نصوص اسكندرانية»[2] ومثلما فعلت الناقدة اعتدال عثمان في «يونس والبحر» التي اعلنت في مقدمتها انها «نصوص إبداعية فيها» من الشعر رؤاه وفيها طرف من النص محذف «بالشعر» ثم حاولت الكاتبة أن تحدد هوية هذا اللون وموقعه من الأجناس الأدبية، ومن مصطلح آخر أكثر إثارة للبس هو مصطلح «الكتابة» الذي شاع في الأدب الفرنسي، وبشكل خاص في كتابات رولان بارت، فقالت مستدركة «لكنها نصوص ليست شعراً ولا قصاً خالصاً، وإنما تحاول أن تكون كتابة جديدة «فحسب»[3].

وقدإطلعنا حديثاً علىٰ تجربة مشتركة طريفة وجريئة لكاتبين معروفين من البحرين هما الشاعر قاسم حداد، والقاص أمين صالح هي«الجواشن» التي إتخذت من مصطلح «النص» هذا تحديداً إجناسياً لها، وكشفت الفقرات المختارة علىٰ غلاف الكتاب الأخير بعضاً من أسرار هذه اللعبة. . . إختبار الكتابة في غفلة اللغة: هذا هو النص: [4] «وهو تحديد غامض يثير المزيد من الإبهام.

وقد شاء الدكتور محسن الموسوي أن يصف روايته الثالثة «أوتار القصب» علىٰ

الغلاف بأنها «نـص روائي»[5]، وهو مصطلح يرتبط، كما يتراءىٰ لنا، بمصطلح آخر هو «ما وراء الرواية» meta-fiction والذي سبق له وأن أطلق عليه، في احدىٰ دراساته مصطلح «رواية النص»[6].

وما وجـدنا له أمثلة متفرقة من كتابات عربية متناثرة هنا وهناك، يكاد أن يتحول في كتابات عدد كبير من الأدباء العراقيين ـ والشباب منهم بشكل أخص، إلى ظاهرة شبه عامة وشاملة. فقد بدأ الشعراء، ومنذ بضع سنوات فقط، يتخلون مثلاً عن مصـطلح «الشعر» ويضعـون بدلاً عنه مصطلح «النص» هـذا. بل إن الصحف والمجـلات التي تعنىٰ بنشر تجارب الأدباء الشباب راحت هي الأخرىٰ تشارك في هذه اللعبة، بتواطؤ أو دونمـا قصد مُسَبَّق.

فالعدد الأخير الذي أصدرته مجلة «أسفار»[7] وهي مجلة مكرسـة للتجارب الشـابة تصدر عن منتدىٰ الأدباء الشباب في العـراق ـ قد تخلىٰ كليـاً عن الإشارة الصـريحة الىٰ الجنس الأدبي، واكتفىٰ بمصطلح «النص». وهذا ما فعلته أيضاً، وإن بدرجـة أقل مجلة «الطليعة الأدبية» وهي أيضاً مجلة تعنىٰ بأدب الشباب وتصدر عن دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والاعلام، فهي أيضاً قد إنساقت وراء إغراء اللعبة الاصطلاحية هذه، فوضعت تحت لافتة «النص» مجموعة متباينة من الكتابات الشعرية والقصصية، بل وحتى النقدية[8].

ترىٰ ما الذي حققته هذه الكتابات الإبداعية، وأين تقف؟ ما هي ماهيتها، وما الحدود التي تقف عندها؟ أتنتمي الىٰ الشعر أم الىٰ النثر أم هي بينَ بينَ؟ ما علاقتها بقصيدة النثر وهل هي تنويع آخر علىٰ قصيدة النثر أم هـي لون آخر مستحدث كلياً وفق معايير الأجناس الأدبية المعاصرة هذه، وغيـرهـا أسئـلة ملحة، ومحـرقة، كمـا يقال، تستحق الفحص والمعاينةوالمواجهة. وكانت أول مواجهة لي مع هذه الكتابات قد تمثلت عندما وضعتني مجلة «أسفار» أمام مهمة تقديم قراءة لعددها المزدوج (11 - 12) الذي أشرت إليه، والذي ضم، فيما ضم، إنموذجاً ينتمي صراحة الى الىٰ هذا اللون من المعروف بـ «النص»؛ وكان النص للشاعر الشاب وسام هاشم بعنوان «هذا ظلام فانبثق». وقد وجدت حينذاك نفسي متردداً وحائراً: كيف يتسنىٰ لي التعامل مع عمل إبداعي كهذا: أبوصفه شعراً أم سرداً، وقد ضم الاثنين معاً، وأية أدوات يمكن تدشينها: أدوات نقد الشعر أم أدوات نقد السرد؟

وبصراحة لم أستطع عندئذٍ أن أحسم الموقف وأبقيته معلقاً الىٰ مناسبة تالية. وها أنا ذا أعود لمواصلة الحوار في محاولة للـوصول الىٰ موقفٍ أكثر وضوحاً، بالنسبة لي علىٰ الأقل. ولكن دعوني أشرككم في إعادة استذكار ملامح الحيرة التي لفتني آنذاك إزاء ذلك النص لكي يكون إستئناف الحوار مجدياً. فالكاتب لم يكن يوحي لنا بأنه يقدم لنا نصاً شعرياً أو

قصيدة نثر أو عملاً سردياً، وإنما يطمح الىٰ تقديم عملٍ تذوب فيه الفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية. فهو كما يبدو أراد له أن يكون جامع أجناس وليس نصاً له أجناسيته الخاصة. وفكرت حينها في ابعاد ذلك الانموذج عن منطقة الشعر، وحتىٰ عن منطقة قصيدة النثر، وتغليب العناصر النثرية الفنية أو السردية. ولكن ذلك لم يكن كافياً أو مقنعاً. فالتجربة لم تكن تخلو كلياً من مقومات الشعر الداخلية الحداثية: اللغة المتوهجة المخيلة السريالية الجامحة، المفاجأة، الدهشة، البصيرة، الرؤيا. الا أن الكاتب، بدلاً من أن يَلُمَّ خيوط هذه المكونات والمقومات لتصير تجربة شعرية، راح يشظيها ويفتتها لتفقد هُويتها الشعرية المميزة وتصبح أكثر إنتساباً الىٰ النثر. لذا افتقدت تلك التجربة الىٰ الكثير من عناصر التوازي والايقاع والاحتدام الداخلي التي تتوافر في كل نص شعري حقيقي.

واليوم إذْ أعود ثانية لاستئناف الحوار مع طقس الكتابة هذا، وبشكل خاص عند الشعراء الشباب، يخامرني إحساس خاص أن هذه الظاهرة ستكون مؤقتة، وسرعان ما تتضح مستقبلاً ملامح إجناسية مستقلة بهذه الكتابات فبعض هذه التجارب سوف ينتمي فعلا إلى ميدان التجربة الشعرية، بكل تنوعها وأشكالها، كما ستلحق نماذج أخرى بتجربة قصيدة النثر التي ظلت إطاراً واسعاً يتسع للكثير من الخصائص غير المتجانسة في الكتابة. أما القسم الأعظم فسوف يؤسس لملامح متقدمة للمقالة الأدبية أو الفنية التي رحنا نفتقدها في العقود الأخيرة، ولم يبقَ من ممثليها إلاّ قلةً محدودة من مبدعيها. وخلال هذا الفرز لن نعدم نماذج يمكن أن تنتمي بالكامل، دونما استئذان إلى عالم السرد، فالقصة القصيرة والسيرة الذاتية وأدب الإعترافات الشخصية وما إلى ذلك من كتابات تعتمد على مقومات سردية وحكائية ومشهدية متنوعة.

ولو شئنا، علىٰ سبيل المثال، فحص تجربة أدوار الخراط في نصوصه الاسكندرانية لوجدناها لا تختلف كثيراً عن طريقته الفنية في الكتابة القصصية. أما تجربة الناقدة **إعتدال عثمان** ففيها الكثير من الشعر الحقيقي. أما تجربة **«الجواشن» فهي** لا تعدو - كما يخيل لي - أن تكون «توليفة» من رؤيتين مستقلتين: رؤيا شاعر هو قاسم حداد الذي قدم لنا نماذج شعرية واضحة، ورؤيا قاص هو أمين صالح الذي قدم لنا مجموعة من اللوحات السردية اللصيقة بنزعته التجريبية المحملة برؤىٰ ذاتية وغنائية وسمت أسلوبه الشخصي منذ البداية.

أما تجربة الدكتور محسن الموسوي، **فهي** لا تعدو أن تكون لوناً من الكتابة الروائية الحديثة التي حاولت أن تفيد من آفاق نمط جديد من أنماط الرواية الحديثة هو نمط «ما وراء الرواية». ولا نظن أن مصطلح «النص» يلتقي الىٰ حد كبير مع الجوهر الفني والبنيوي لهذا النمط الروائي الجديد. ويمكن أن نلاحظ أن القسم الأعظم من تجارب ادبائنا الشباب قريبٌ الىٰ مُناخ الشعرِ وقصيدةِ النثر كما تطورت في بعض تجارب أدونيس وسليم

بركات وأنسي الحاج وغيرهم. وهذا يعني ببساطة أن أية تجربة أدبية تتخذ من النص صفة لها أو عنواناً لا يمكن لها أن تفلت بسهولة من دائرة الأجناس الأدبية. فهي لا يمكن لها أن تكون محايدة أو متموضعةً خارج إطار هذه الدائرة. ويعود ذلك أساساً الىٰ حقيقة أن كل جنسٍ أدبي يخلق سياقه context الخاص، وهو سياق لغوي وثقافي وسوسيولوجي. كما أن كل نصٍ أدبي يمتلك شفرته code الخاصة التي يمكن فك رموزها على ضوء سياق الجنس الأدبي. وكما بيَّنَ الناقد د. عبد الله الغذامي، فإن الشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق، أي أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص اللأدبي. تمتلك الشفرة خاصية ابداعية فريدة: فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وان ظلت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شفرته المتميزة، بل إن المبدع نفسه ـ فرداً ـ قادر على إبتكار شفرته التي تحمل خصائصه هو، جنباً الى جنب مع خصائض شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي أبدع فيه. وبيَّن هذا الناقد أن الشفرة قد تتسع وتنمو في بعض الحالات لتتحول الى شفرة تتميز عن سوابقها، حتى لتختلف عنها، حيث نكون علىٰ مشهد ولادة سياق جديد ينبثق من محصلةِ تغيّر الشفرة الواسع، فالشعر الحر في الأدب العربي الحديث مثلاً هو شعر «عربي» في شفرةٍ متميزة كثرت وشاعت حتى أوشكت أن تصبح سياقاً شعرياً جديداً يجاري سياق الشعر العربي الموروث بشفراته المتنوعة المتعددة(9).

فهل يا ترى، استطاعت تجارب «النص» الجديدة هذه أن تكتسب خصوصية على مستوى الشفرة بحيث إنها أصبحت سياقاً جديداً أو أنها على الأقل أوشكت أن تصبح بمثل هذا السياق المتميز الجديد؟

لا أظن أننا ـ إحتكاماً الىٰ ما أطلعنا عليه حتى الآن ـ على وشك مشاهدة مثل هذا السياق الجديد المفترض الذي حفرته تجارب النص هذه، إذْ يتعين علىٰ كتابات النص هذه، لكي تتجذر في أرض الإبداع، أن تخلق شفرتها المتميزة الخاصة أولاً، وأن تطمح ثانياً في التشكل في صورة سياقٍ مستقل: فهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذا اللون من الكتابة قادراً علىٰ أن يجد القارىء الذي يستطيع أن يتلقاه دونما لَبْسٍ، بوصفه نصاً متميزاً أو كتابة جديدةً ومغايرةً. فالقارىء، في واقع الأمر، إنما يحتكم خلال عملية القراءة الى خزينه المعرفي المسبق، ويستند، فيما يستند، الى خصوصيات السياق والجنس الأدبي. فهو عندما يقرأ «المعلقات» يستحضر في ذهنه سياق الشعر العربي الكلاسيكي وقيمه، وبشكل خاص سياق الشعر الجاهلي، لكي يكون قادراً علىٰ أن يفك شفرات هذه القصائد. ولو شاء هذا القارىء أن يقرأ قصيدة حديثة من الشعرالحر للسياب أو أدونيس أو البياتي أو صلاح عبد الصبور أو خليل حاوي، فلا يمكن له أن «يفك» شفرة هذه القصيدة الحديثة بالاحتكام الى «سياق» القصيدة الجاهلية، بل لا بدَّ له أن يحتكم الىٰ «سياق» الشعر الحر ذاته أساساً دون

أن يُسقط التواصل المؤكد لبعض شفرات وسياقات الشعر الجاهلي، وإلا فلن يكون بميسوره أن يتذوق هذا النص أو يفك مغاليق أسراره الجمالية والبنيوية والدلالية. وكما لاحظ الناقد حاتم الصكر فإن القارىء يستلم العمل الأدبي ليمتحنه من خلال ذاكرته التي كونتها أعمال متراكمة سابقة، حيث يصبح الجنس الأدبي أفق إنظار» بالنسبة للقارىء[10].

ومن هنا نجد أن كتابة «النص» هذه تثير إشكالية حقيقية في الأدب العربي الحديث، وهو ما يدفعنا للسعي لفحص مفهوم النص وعرض أصوله وجذوره في النقد الحديث ليكون حوارنا متصلاً، ومستنداً الى أصول نقدية معروفة وواضحة، وهو ما سنحاول تحقيقه في هذا الجزء من بحثنا هذا.

يبدو لي أن مصطلح النص ذاته يمثل: إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث، وذلك لأنه لم يعد يقتصر علىٰ دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل راح يكتسب دلالاتٍ جديدةً، ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب Discourse والعمل أو الأثر الأدبي Work ؛ومن الناحية المعجمية يشتق مصطلح النص Text في اللغات الأجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل textere الذي يعني يحوك weave أو ينسج، ويوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيوياً ودلالياً. ويشير مصطلح النص هذا بوصفه إسماً معدوداً، الىٰ سلسلة مترابطة من مجاميع الجمل والملفوظات التي تشكل وحدة بفعل تماسكها اللساني والدلالي[11].

أما في العربية فقد جاء في اللسان لابن منظور في مادة (ن ص ص):

النصُّ: رَفْعُكَ الشَّيءَ، نَصَّ الحديثَ ينصُّهُ نَصّاً: رَفَعَهُ. وكُلُّ ما أُظهِر فقد نُصَّ، ووُضع علىٰ المنصة، أي علىٰ غاية الفضيحة والشُّهرةِ والظُّهُورِ.

وقال الأزهري «النصُّ أصله منتهى الأشياء، ومَبَلغُ اقصاها، ومنه قيل:

نصصتُ الرجلَ اذا استقصيتَ مسألته عن الشيء حتىٰ تستخرج كل ما عنده، وكذلك النص في السير، إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة، وانتصَّ الشيء، وانتصب اذا استوىٰ واستقام. ويُورد اللسان، قول ابن الأعرابي: النصُّ الإسناد الىٰ الرئيس الأكبر، والنصُّ التوقيف، والنصُّ التعيين علىٰ شيءٍ ما، ونصُّ الأمر شِدَّتُهُ[13].

وجاء في «محيط المحيط»، أن بعض الكتّاب يستعملون النص بمعنى الاملاء والانشاء، يتولون نصَّ الكتاب لفلانٍ وعلى فلانٍ. وجاء في الكليات: النصُّ أصله أن يتعدىٰ بنفسه لأن معناه الرفع البالغ ثم نقل في الاصطلاح الىٰ الكتاب والسُّنة والىٰ مالا يحتمل الا معنىٰ واحداً، أو مالا يحتمل التأويل. ويشير «محيط المحيط» أيضاً الىٰ أن النصَّ قد يطلق

على كلام مفهوم «أي من الكتاب أو السنة) المعنى سواءٌ كان ظاهراً أو نصّاً أو مفسَّراً (حقيقةً أو مجازاً عاماً أو خاصاً) اعتباراً منه للغالب لأن عامه ما ورد من صاحب الشريعة نُصُوصُ. وقال في التعريفات: النصّ ما (إزداد وضوحاً علىٰ الظاهر بمعنى في المتكلم وهـو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى[13].

ويورد «المعجم الوسيط» بعض الدلالات المولَّدة لمصطلح النص. فـالنصُّ صيغة الكلام الأصليةِ التي وردت من المؤلف، والنصّ ما لا يحتمل الا معنىً واحداً أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا إجتهاد مع النص. وعـن الأصوليين: النصُّ هو الكتابُ والسُّنة، والنصّ من الشيء: منتهاه ومبلغُ أقصاه، يقال نصَّ الحديث: رفعه وأسنده إلى المحَدثّ عنه[14].

ويتضحُ مما تورده المعاجم القديمةُ والحديثة، ان الدلالة الحديثة لمصطلح النص لم تكن غائبة كلياً في المعجم العربي، وهي تلتقي أيضاً كما يذهب الى ذلك باحث عربي معاصر مع ولادة المصطلح في اللاتينية التي تشيرُ الىٰ معنىٰ بلوغِ الغـاية والاكتمـال في الصُنْعِ، وهذا المعنى - كما يرى هذا الباحثُ، لا بد وأن ينتقل الىٰ النص الأدبي الذي ينبغي أن يمتاز عن النص العادي[15]. إلا أننا نلاحظ أن الاستخدامات المعاصرة لمصطلح النص، وبشكل خاص منذ مطلع هذاالقرن، هي اكثر تعقيداً تمويهاً، كما سنرى ذلك فيما بعد.

يقدم «المعجم الموسوعي للسيميائية» مجموعةً من التعريفات الخاصة بالنص والتي تلتقي مع مفهوم الخطاب أيضاً، ومنها تعريفات عامة وشاملة، بينما بعضها الآخر تعريفات خاصة بهذا الناقد أو ذاك وكلها تبين درجة التباين العالية في هذا المجال. فالنص يستخدم في اللسانيات للإشارة الى أية مقطوعة، قولية أو كتابية، مهما كان طولُها، والتي تشكلُ كُلاً موحداً. والنصُ وحدة لغويةُ إستعمالية، وهو ليس وحدةً نحوية، وهو لا يُعرفُ بحجمه، وهذا التعريف المأخوذ عن رأي لهاليداي ورقية حسن يعكس وجهة نظر مدرسة لسانية مهمة في اللسانيات البريطانية المعاصرة، وهو يقف، كما ترى، على الضد من تعريف آخر يورده المُعجم المذكور - مأخوذ من برتينتو - يذهبُ الىٰ انه يمكن إطلاق مصطلح النص على أية مقطوعة معينة من العلامات اللغوية، حتى وإن كانت غير مترابطة، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعثر علىٰ سياقٍ ملائمٍ لها[16].

ويتـوقف الدكتـور محمد مفتـاح في كتابـه «تحليل الخـطاب الشعري - استـراتيجية التناص» أمام مجموعة من التعاريف المختلفة للنص نخلص منها الى القول بأن النص مدونة كلامية، وأنه حدث، أي أن كل نص هو حدث يقعُ في زمان ومكان معينين، وهو لا يعيدُ

نفسَه إعادة مطلقة، مثلُهُ في ذلك مَثَلُ الحدثِ التاريخي، وهو تواصلي يهدفُ الىٰ توصيل معلومات ومعارف ونقل تجاربَ الىٰ المتلقي، وهو بالنسبة له تفاعلي: حيث يرىٰ أن الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تضم علاقات إجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها. ويرى الناقد أن النص مغلق وتوالدي في الآن ذاته، مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، وتوالدي لأن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عَدَم، وإنما هو متولد من أحداث تأريخية ونفسانية ولغوية، حيث تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له. ويخلص الناقد الىٰ تعريف يراه شاملاً مفاده أن النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددةٍ[17].

وهذا التعريف، في واقع الأمر يضعنا وجهاً لوجه أمام بعض زوايا النظر النقدية الحديثة المتعارضة حول النص، ومنها السمة اللغوية للنص، فيما يرى البعض الآخر أن النص قد لا يقترن بالبنية اللغوية تحديداً، كما يضعنا هذا التعريف أمام شفوية النص أو كتابيته، وهو ما سيقود بالضرورة للتداخل مع مصطلح الخطاب. فالدكتور عبد السلام المسدي يذهب الىٰ أن النصَّ الأدبي جهازٌ ينظمه تماسك لغوي خاص»[18]. ويربط (جون لوي هود بين) مفهوم النص باللغة والكتابة معاً، إذْ يرىٰ أن «النص هو الكائن الموجود أو العمل اللغوي المكتوبُ، فهو يمتلك إستقلاله الذاتي، وذلك لأنه يبتدىء من نقطةٍ معينة، وينتهي في نقطة معينة أخرىٰ، وهو لكي يكون نصاً، لا بد له من وسيلة هي اللغة، وحتى يتميز عما هو غير نص، لا بد أن يكون مكتوباً»[19]. ومثل هذا الرأي يلتقي مع مفهوم جاكوبسن للنص، الذي يرىٰ أن النصَّ يختلف عن التعبير الشفوي، وعن الخطاب الذي هو جزء من التعبير الشفوي. فالتعبير الشفوي، وفقاً لجاكوبسن، هو ظاهرة أولى. أما الظاهرة الثانية فهي الكتابة. والنص جزءٍ من الكتابة التي تشتق من الظاهرة الأولى. وعلىٰ هذه فإن النص جزءٍ من بنية الكتابة التي هي بنية تشملها بنية أخرىٰ أكثر اتساعاً»[20].

وإلى مثل هذا الرأي يذهب الدكتور عبد الله الغذامي الذي يؤكد على لغوية النص، إلا أنه من جهة أخرى يُشيرُ الى جوهر نظرية جاكوبسن في الوظائف اللغوية، فهو يرى أن النص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي الى سياق جديد يخصها ويميزها. ولذا فهو يرى أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، هي الانطلاق من مصدره اللغوي[21]. ويلتقي هذا الناقد مع رأي جاكوبسن المتداول كثيراً في الأوساط النقدية، حول كون النص رسالة ارتدَّت علىٰ ذاتها، مشكلة أدبية النص او شعريته، فبعد أن يحلل الناقدترسيمة جاكوبسن في التواصل، يرى أن النص هو نتيجة لارتداد خط سير الرسالة الى متلقٍ معين. أما في حالة الوظيفة الشعرية أو الأدبية التي يخلق خلالها النصُ، فتحدث حركةٌ ارتدادية، ترتد فيه

الرسالة الى نفسها ـ كقول لغوي ـ وبذا يتحول هذا القول اللغوي من رسالة message الى نص، ولا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة، لكنها تتحول لتُصبح هي غاية نفسها، وهدفها هو غرسُ وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها[22].

وإذا ما كانت مثلُ هذه التصورات تولي إهتماماً خاصاً للطبيعة اللغوية للنص، فإن هناك اتجاهات أخرى تُوسعُ من هذا المفهوم، ليشمل عناصر غير لغوية. فجماعة موسكو ـ تارتو الأدبية وهي حركة معاصرة تضم في صفوفها فيمن تضم النقاد يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي وأيفانوف، ترى أن النص الثقافي هو الوحدة الصغرى التي تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبنية كبرىٰ. فالنص الثقافي هو الوحدة الدالة التي تتشكل منها الثقافة، ومن ثم يمكن تعريف الثقافة على أنها مجموع النصوص. ويذهب إيڤانوف، وهو يكشف عن الترابط بين مفهومي الثقافة والنص الى أن الأنظمة السيميائية تتحقق في نصوص يولدها فعلُ الثقافة. لكن إيڤانوف يستدرك مبيناً أن الثقافة ليست مجموع نصوص ثابتة، ولكنها أيضاً مجموع الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية. ومن المهم أن نلاحظ أن ايڤانوف و زملاءه لا يحصرون النص باللغة، بل هم يرون أن النص الثقافي لا يكون، بالضرورة، رسالة تبث باللغة الطبيعية، ولكن يجب أن تكون رسالة تحمل معنى متكاملاً. فقد تكون الرسالة رسماً أو عملاً فنياً أو مؤلفاً موسيقياً أو بناية.[23]. ويقدم ناقد عربي هو عبد الفتاح كليطو رأياً آخر يربط فيه أيضاً بين مفهومي النص والثقافة ولكن بطريقة مختلفة. فهو يذهبُ الىٰ أن كلاماً ما لا يصيرُ نصاً الا داخل ثقافة. فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين الىٰ ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبرُه ثقافة ما نصاً، قد لا يعتبر نصاً من طرفِ ثقافة أخرى»[24]. الا أن كليطو من جهة أخرى يؤكد على الطبيعة اللغوية للنص، كما أنه يقيم معارضة بين مفهومي النص واللا نص، فهو يرى أن مفهوم النص يتحقق إذا انضاف الى المدلول اللغوي مدلول آخر، مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعينة. فاللا نص يذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر إليه من هذه الزاوية. أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية، أي بتنظيم فريد يعزله عن اللا نص، وهذا يعني أن اللا نص ليس له تنظيم، إلا أنه تنظيم لغوي، لا يستشف منه، بخلاف النص أي مدلول ثقافي[25]. ويتساءل هذا الناقد فيما إذا كان هناك تعريف شامل ودقيق للنص الأدبي، أي تعريف يعتمد على بنية النص الأدبي، ويجيب عن هذا التساؤل بالنفي، ويقدم عدة تعريفات لكنه يرى أنها لا تشمل الاّ قسماً من الأدب وتبقى عاجزة عن الإحاطة بأقسام أخرى، لكننا نراه يحيل إلى مفهوم جاكوبسن الذي يربط بين النص والشعرية والذي يرى أن النص الأدبي يتميز بتقديم

الإمكانيات اللغوية بحيث تكاد تنمحي وظائف الكلام الأخرى لِتَتْرُكَ المجال لنظامٍ من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص[26].

ويتداخل مفهوما النص والخطاب تداخلاً كبيراً في الخطاب النقدي الحديث لدرجة يصعب فيها أحياناً التمييز بينهما، مما يدفع بمحرري «المعجم الموسوعي للسيميائية «الىً معالجة المفهومين في فقرَة مشتركة[27]. ويذهب بعض النقاد والباحثين الى قصر مفهوم النص على المظهر الكتابي، فيما يقصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي[28]. ويقدم ڤان دايك تمييزاً أكثر تحديداً. فهو ينظر الى النص بوصفه يمثل بنية عميقة، بينما يمثل الخطاب بنية سطحية أو ينظر إليهما بوصفهما مظهرين: المظهر التجريدي والمظهر الحسي. فالنص مُظهر تجريدي، بينما الخطاب يجسد وحدة لسانية أساسية تتجلى في أو تتحقق في ملفوظ لُغوي[29]. وفي ألمانيا يستخدمُ مصطلحُ النص بدلالات مماثلة تماماً لمصطلح الخطاب، غير الموجود في اللغة الالمانية[30]. وفي مجال السرديات يستخدم مصطلح النص، أحياناً، كمقابل لمصطلح الخطاب، أو الحُبكة (وما يسمى أحياناً بالمبنى الحكائي sujet)[31]. ويبذل الناقد سعيد يقطين جُهداً للتمييز وللتفريق بين مصطلحي النص والخطاب. وهو يلاحظ أن كل السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي لا يميزون بين الخطاب والنص؛ ويتوقفُ هذا الناقد أمام مجموعة مهمة من التحديدات في النقد الحديث. فهو يُشيرُ الى كون النص بنية دلالية تُنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيو ـ نصية[32]. ويفيدُ الناقد من رأي جوليا كرستيڤا التي تنظر الى النص على أنه جهاز عبر ـ لساني، يعيد توزيع نظام اللسان Language عن طريق ربطه بالكلام Parole التواصلي. رامياً بذلك الى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة[33]. لكنه يعتمد أساساً على تحديدات ڤان دايك في هذا المجال حيث يبدو النص وحدة مجردة لا تتجسد الاّ من خلال الخطاب كفعل تواصلي. وفي إطار هذه العلاقة يتم الربط بين النص كإعادة بناء نظري مجرد وبين سياقه التداولي، كما يتجلى خلال الخطاب. فالخطاب هو في آن واحد فعل الانتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه. فالخطاب هو الموضوع الامبريقي أو الإختباري والمجسد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد المفترض: انه نتاج لغتنا[34]. ويخلص يقطين الى تفرقة مهمة بين الخطاب والنص. فالخطاب مظهر نحوي يتم بوساطته إرسال القصة، والنص مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي[35].

كما يقترن مصطلح النص في كتابات ما بعد البنيوية بمصطلح التناص أو تداخل النصوص intertextuality حيث يستعاد هنا المعنى الجذري للنسيج ضمن مفاهيم تبين

تلاحم الكلمات بعضها مع البعض الآخر، في ترابطاتها المختلفة. فالنص لا يمكن أن يكون نقياً وبريئاً، لأنه في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة. ويذهب [ليتش] الىٰ أن كل نص هو حتماً نص متداخل (متناص)، ولا وجود للنص البريء، الذي يخلو من هذه المداخلات. ولهذا فالنص ـ كما تذهب الىٰ ذلك جوليا كرستيڤا ـ عبارة عن لوحةٍ فسيفسائية من الإقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى[36]. ومصطلح التناص الذي أوجدته كرستيڤا، يعود في الأصل ـ مفهوماً ـ الى كتابات باختين في مفهوم الحوارية وتداخل اللغات والخطابات الغيرية في ملفوظ المتكلم. وفي هذا الصدد يرىٰ فيليب سولير أن كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحدٍ إعادة قراءة لها، وإحتذاءً وتكثيفاً ونقلاً وتعمقاً[37]. وفي محاولة لإعادة تعريف مفهوم التناص في علاقته بالنص يؤكد لوران جيني أن التناص هو عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى[38].

ويحيلُنا مفهومُ التناص الىٰ رأي [رولان بارت] في مفهوم النص والتناص، والذي دفع به الى القول بمقولة «موت المؤلف»، ما دام النص هو مجموعة من النصوص المتداخلة، يتحول عَبرها المؤلف الى مجرد ناسخ ليس الا[39].

يبدأ رولان بارت تحديده للنص بإقامة معارضة بينه وبين مفهوم العمل أو الأثر الأدبي Work فهو يرى أن الأثر هو قطعة من مادة، إنه يشغل حيزاً في فضاء الكُتب (كالخزانة على سبيل المثال) أما النص فهو لا يمكن أن يُبَعْضَ أو يوضع في رفٍ، في خزانة لأنه حقل منهجي، وهو لا يعرف نفسه الا داخل عمل وانتاج. وهو يرى أن النص يقترب من ذاته ويدركها بالمقارنة مع العلامة Sign، أما الأثر فينحصر في المدلول. فالنص يكرس التراجع اللانهائي للمدلول، لأن مجالَهُ الدالُ. والنصُ يحيلُ الى اللغة، فهو مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق. وبهذا يكون النص تعددياً، ينطوي على معانٍ عدة، وهو بناء على ذلك لا يمكن أن يخضع لتأويل حتى ولو كان حراً. ويرى رولان بارت أن الأثر يكون موضوع إستهلاك أما النص فهو ينقذ الأثر من الإستهلاك، وينظر إليه كلعب وعمل وانتاج وممارسة. كما يرفض بارت تحديد مفهوم النص بما هو معاصرفقط،فهو يؤكد أن كثيراً من النتاجات الأدبية المعاصرة ليست بالنصوص بينما يحدث أن يكون في الأثر القديم نصوص. وفي إطار توكيد مقولة موت المؤلف» يرى بارت أن المؤلف يعدُّ مالك الأثر وأباه، أما النص فهو يقرأ من غير أن يسند الى أب[40]. ويؤكد بارت في موضع آخر أن نسبة النص الى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره واعطاؤه مدلولاً نهائياً، انها اغلاق الكتابة[41].

وتتعدد زوايا النظر الى مفهوم النص، بحسب المدارس والاتجاهات والمقاربات النقدية ذاتها، وهي قلما يَجمَعُها جامعٌ مشتركٌ، فهنالك من يؤكد علىٰ انتاج وتلقي النصوص

وعلى وظائفها الاجتماعية كما يفعل التداوليون[42]. وينحو منحى مقارباً بعض ممثلي مجلة «تيل كيل) الفرنسية في تأكيدهم على مفهوم الانتاجية[43] وبعض ممثلي نظريات القراءة والتلقي يقرنون النص بالقارىء حيث يؤكد ستانلي فش ان النص ليس شيئاً أو موضوعاً، ولكنه تجربة أو عملية يخلقها القارىء[44]. بينما يرى ريفاتير أن الظاهرة الأدبية تستوي في علاقات النص بالقارىء، لا في علاقات النص بالكاتب أو في علاقات النص بالواقع. فليست الظاهرة الأدبية عنده النص فحسب، بل هي القارىء أيضاً وردود فعله المحتملة إزاء النص، ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارىء النص[45]. وإضافة الى ما تقدم تنحو المقاربات ذات الطبيعة التكوينية مثل مقاربات لوسيان غولدمان البنيوية التكوينية على توكيد الأصول المرجعية للنص ذاته. ويعبر عن هذه الفكرة باحث عربي معاصر فيقول «ان النص وإن كان له عالم خاص، فإن بنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجي. فالكاتب ليس هو وحده المؤلف، بل يشترك معه في آن واحد المجتمع والتاريخ، وبذلك يكون النص هو العلاقة ذاتها»[46]. وتحاول الناقدة يمنى العيد ضمن هذا الإطار أن ترسم صورة جدلية لعلاقة النص بمرجعه في محاولة لإبعاد كل التفسيرات الميكانيكية والساذجة حول علاقة النص بمرجعه. فهي ترى ان النص الأدبي ليس مجموع مراجعه أو واحداً منها، وليس النص معادلاً لهذه المراجع أو لواحد منها، وهي تنتقد محاولة البعض رؤية المرجع قبل تحوله في بنية شكلية، والميل الى شدِّ النص الى مرجع والى معادلته به ليرى، من ثم، في هذه المعادلة، النص كله. لكنها تستدرك، من الناحية الأخرى، الحركة المعاكسة التي تطلب من النص أن يكون مرجعه هو، وتتخذ موقفا وسطاً بين معرفة النص من منطلق علاقته بالواقع، ومعرفة النص من منطلق أدبيته في ذهابها باتجاه النص. وتخلص الى استنتاج نقدي مهم يتمثل في أن البحث عن مرجع النص يجب أن يتم الكشف عنه في بنية النص الأدبية وعن طريق سلوك طريق اللغة التي هي مادة الأدب . ويحاول الناقد الإنكليزي تيري ايجلتن، إعتماداً على آراء التوسير وماشيري، أن يكشف عن علاقة النص بالايديولوجية والمرجع الخارجي، فهو يرى إن النص ليس تعبيراً عن الأيديولوجية، وليست الأيديولوجية تعبيراً عن الطبقة الاجتماعية، بل أن النص، بالأحرى، انتاج محدد لإيديولوجية ما، كما يرفض هذا الناقد فكرة العلاقة المباشرة التلقائية بين النص والتاريخ ويتهمها بالانتماء الى فكر تجريبي ساذج ،لكنه يرى من جانب آخر أن النص إذْ يبدو متحرراً من الحاجة الىٰ مطابقة معاينة مع متطلبات الواقع الفعلي لكن هذا التحرر هو الوجه الآخر لضرورته الداخلية، لأن النص يعطينا بعض التمثيلات الاجتماعية المحددة للواقعي والمتحرر من أية شروط واقعية متعينة تحيل الى هذه التمثيلات[47].

ويمكن القول إن مفهوم النص إحتل مركزاً مهماً في الدراسات الخاصة بالشعرية

وبنظرية الأدب. وما زال يثير مزيداً من الاهتمام والتركيز. ويتمثل هذا الإهتمام في مظاهر متعددة منها دراسة النص في علاقاته بالمفاهيم المتاخمة والمتشابهة، أو دراسة الترابط بين مفهوم النص وبقية عناصر الترسيمة التواصلية كالمرسل والمتلقي والسياق والمرجع، كما يُدرس النص في علاقته بالتأويل والتفسير والتناص وإضافةً الى ذلك فقد نشأ حقل خاص بتحليل النصوص Text Analysis يأخذ على عاتقه مهمة دراسة المكونات الداخلية اللغوية وغير اللغوية للنص، ونشأت أيضاً لسانيات خاصة بالنص Text Linguistics أخذت على عاتقها مهمة تجاوز محدودية البحث اللساني التقليدي الـذي ظل رهينـاً بمستوى الجملة والخطاب اللساني، والسعي لخلق لسانيات خاصة بالنصوص الأدبية خاصة.

ونتيجة للاهتمام الكبير بالنص، تطورت إستراتيجيات نصيـة Textual Strategies خاصة تعنى بفحص النص ذاته، والنظر إليه كبنيـة محايثة، ومكتفية بذاتها، ومعزولة عن سياقها الخارجي أو إرتباطاتها بالمؤلف أو القـارىء أو المرجع الخارجي. وقد دفع ذلك بعض النقاد والمنظـرين المحدثين المتأثرين بالثورة اللسانية الحديثة الى الإعلاء من شأن النص على حساب بقية عناصر المرسلة الشعرية، بحيث أصبحت سلطة النص هي السلطة الطاغية المتحكمة في بقية السلطات، وهو ما سبق لنا وأن توقفنا عنده في وقت مبكر في دراستنا الموسوقة «من سلطة النص الى سلطة القراءة»[48].

ويتضح لنا مما تقدم أن مصطلح النص يـظل يمثل بـالنسبة للنقـد الحديث تحـدياً وإشكالية معقدة ومصدراً لحوار خصب في المفاهيم والأفكار والمقاربات النقدية. ومن كل ما تقدم يتضح لنا بجلاء غياب المبررات النظرية والاجناسية التي تقف وراء هذا التوظيف العشوائي لمصطلح النص في بعض أنماط الكتابة الابداعية في أدبنا الحديث، ومنها كتابات يمكن أن تنتمي الى بعض الألوان الشعريـة أو السرديـة أو المقاليـة. ويدفعنـا الإحساس بالمسؤولية الى التحذير من مخاطر هدر الطاقة الشعرية الحقيقية، في مثل هذه الكتابات، لحساب مصطلح فضفاض وغامض، حيث إن انتماء مثل هذه الكتابات الى أصول إجناسية واضحة ومحددة كالشعر مثلاً، هو أجدى لمثل هذه التجارب وأصدق، ويدفُع لَبْسَاً لا مبررَ له. إننا نؤكد على هذه القضية، لأن التجارب الشعرية، هي التي تتعرض اليوم اكثر من غيرها الى مثل هذا الاضطراب، ربما لعـوامل أخـرى أيضاً، لكن الانضـواء تحت لافتة «النص» سيكون مشجعاً على التفريط ببعض القيم الأصلية اللصيقة بالشعر، جنساً أدبياً، ومنها خاصية الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري الداخلي في الشعر الحديث. ومثل هذا الأمر ينطبق، ولو الى حد أقل، على المخاطر التي تحيق بالكتابات السردية، التي تتعرض هي الأخرى الى لونٍ من الإغراقِ الغنائي على حساب موضوعية عناصر السرد القصصي.

وربما تظل أشكال النثر المقالية المتنوعة هي الوحيدة التي يمكن أن تغتني من مثل هذا التناسخ بين الأجناس الأدبية دون أن تخسر شيئاً كبيراً

ونود أن نبين هنا أن هاجسنا هنا لا ينبُع بالضرورة من الحرص على ما يسمى بنقاء الأجناس الأدبية، ورفض التداخل بينها، فنحن نؤمن بأمكانية أن تتفاعل هذه الأجناس فيما بينها، لكنها من الجهة الأخرى يجب أن تظل تمتلك سماتها الإجناسية الأساسية الخاصة. فالقصيدة العربية الحديثة، تظل على الرُغم من افادتها من بقية الأجناس الأدبية غنائية الجوهر على المستوى الاجناسي، بينما يدفع مصطلح «النص» الفضفاض بالقصيدة الحديثة الى متاهات خطيرة يمكن أن تفقد فيها إجناسيتها وبالتالي شعريتها، وهو ما قد يمثل خطوة إرتداد - على مستوى الشعرية - الى الوراء، وليس خطوة الى الأمام، وهو ما دفعنا الى الوقوف أمام هذه الظاهرة والحوار معها وكشف خلفياتها وأصولها ودوافعها -.

الهـــوامش

(1) يرجع اهتمامنا بإشكالية النص منذ نشرنا سلسلة مقالات بعنوان «من سلطة النص إلى سلطة القراءة» في إحدى الصحف المحلية، أعدنا نشره فيما بعد في مجلة «الفكر العربي المعاصر» بيروت العدد 48-49-1988 ص 89-100.

(2) «ترابها زعفران - نصوص إسكندارنية» - أدوار الخراط، دار المستقبل العربي، القاهرة 1986.

(3) «يونس والبحر» - اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1988.

(4) «الجواشن» - قاسم حداد وأمين صالح، بيروت 1989.

(5) «أوتار القصب» محسن الموسوي، شركة المعرفة، بغداد، 1990.

(6) «رواية النص خطاباً أدبياً. د. محسن جاسم الموسوي، مجلة «الأقلام»، بغداد، العدد الخامس، أيار 1988، ص 7-18.

(7) «أسفار» - العدد 11-12، بغداد [د. ت].

(8) «الطليعة الأدبية»، بغداد، العدد (3-4) 1990، العدد (5-6) 1990.

(9) «الخطيئة والتكفير: من البنوية إلى التشريحية» - د. عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، 1985، ص 9-10.

(10) «اسم النص وصفته» - حاتم الصكر، جريدة «الجمهورية» بغداد، 24 آذار 1988.

(11) A Dictionary of Stylistics, Katie Wales, Longman, London and New York, p. 458-459.

(12) «لسان العرب» ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، 1979، الجزء 48 ص 4441-4442.

(13) «محيط المحيط» المعلم بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت 896 1983.

(14) «المعجم الوسيط» - مجمع اللغة العربية في القاهرة، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان [د. ت] جـ 2 ص 934.

(15) «من النص إلى الجنس الأدبي» - أحمد الحذيري، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، بيروت العدد 54-57، تموز - آب 1988 ص 42.

(16) Encyclopedic Dictionary of Semiotics, General Editor: Thomas Sebeok, Mouton de Grageter, 1986, Tome 2, P. 1080.

(17) «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص» د. محمد مفتاح، بيروت - الدار البيضاء، 1985 ص 120.

(18) «من النص إلى الجنس الأدبي» ص 42.

(19) «عناصر أولية لمقاربة سيميو - سوسيولوجية (النص الشعري)» عبد الرحمن بو علي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، بيروت، العدد الأول، شتاء 1988 ص 74.

(20) المصدر السابق ص 74.

(21) «الخطيئة والتكفير» ص 6.

(22) المصدر السابق ص 8.

(23) «مدخل إلى السميوطيقا» ـ إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة 198 ص 42.
(24) «الأدب والغرابة» ـ عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت (ط 2) 1983 ص 31.
(25) «من النص إلى الجنس الأدبي» ص 20.
(26) «الأدب والغرابة» ص 20.
(27) Encyclopedic Dictionary of Semiotics, p. 1080-1088.
(28) A Dictionary of Stylistics, P. 460.
(29) المصدر السابق ص 460.
(30) المصدر السابق ص 461.
(31) المصدر السابق ص 460.
(32) «انفتاح النص الروائي» سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989 ص 5-15.
(33) المصدر السابق ص 19.
(34) المصدر السابق ص 16.
(35) المصدر السابق ص 31.
(36) «الخطيئة والتكفير» ص 13.
(37) «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ـ تودوروف وآخرون، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987، ص 105.
(38) المصدر السابق ص 108-109.
(39) «درس السميولوجيا» رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار توبقال للنشر، 1985، ص 85.
(40) المصدر السابق ص 60-66.
(41) المصدر السابق ص 86.
(42) A Dictionary of Stylistics, P. 461.
(43) «مصطلحات النقد الحديث» حمادي صمودي، «حوليات الجامعة التونسية» كلية الآداب، العدد 15 سنة 1977 ص 151.
(44) A Dictionary of Stylistics, P. 460.
(45) «بحوث في النص الأدبي» د. محمد الهادي الطرابلسي، الدر العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس 1988 ص 19.
(46) «أثر اللسانيات في النقد العربي» ـ توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1984، ص 149.
(47) «نحو علم النص» تيري ايجلتون، ترجمة فخري صالح، مجلة «الثقافة الأجنبية» العدد (2) 1991، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ص 19-24.
(48) «من سلطة النص إلى سلطة القراءة» فاضل تامر، مقالة ضمن هذا الكتاب.

النقد العربي

وظاهرة الامتثال للمناهج النقدية الجديدة

لقد استطاع الانفجار النقدي الحداثي خلال العقود الثلاثة الأخيرة خاصة ـ والذي صاحبه انفجار معرفي في علوم الاتصال والانثروبولوجيا الابستمولوجيا والمعرفة أن يقلب الكثير من المناهج والمفاهيم التي سادت خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين؛ وأن يعيد صياغة الرؤيا النقدية على ضوء جديد بفضل الكشوفات التي حققتها الدراسات الالسنية والسيميولوجية والأسلوبية في مجال النقد الأدبي والتي تمثلت في اتجاهات مجددة كالبنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية والهيرمنيوتيكية واتجاه نقد القراءة والتلقي، والنقد السوسيولوجي الجديد والنقد النسوي وما إلى ذلك.

ولم يكن الناقد العربي ازاء تغيرات المشهد النقدي الكوني، سلبياً أو امتثالياً، بل كان واعياً وفاعلاً، وبشكل خاص في تمثله لتضاريس هذا المشهد المنهجية والاجرائية ومحاولته بلورة رؤيا نقدية ـ أو مجموعة رؤى نقدية ـ تفصح عن خصوصيته وجديته في ايصال القطيعة المعرفية التي بدأت على أيدي المفكرين والنقاد النهضويين العرب إلى نهايتها المنطقية.

ويسجل البعض على الناقد العربي في موقفه هذا ـ فيما يسجل ـ جملة مآخذ منها:

1 ـ اندفاعه في عملية التلقي والمثاقفة للفكر النقدي المنتج داخل دول المتروبول.

2 ـ الاهتمام الخاص بالجانب النظري في الرؤيا النقدية.

3 ـ كما يعيب البعض على هذا الناقد ـ من جهة أخرى ـ تلقيه المتأخر، نسبياً للمفاهيم والمناهج النقدية هذه.

لا نريد هنا أن نتحول إلى موقف الدفاع والتبرير، لكننا نشعر، أن من المسلمات الأساسية التي يجب على الحركة الثقافية والفكرية والنقدية العربية الإنطلاق منها حتى التفاعل الإيجابي مع المؤثرات الثقافية العالمية، مهما كان مصدرها، ونبذ الحساسية التي يحاول البعض إشاعتها إزاء عملية التلقي هذه، وفرض نوع من الحصار والعزلة على حياتنا الثقافية. فعملية التواصل والتلقي والتمثل عملية شرعية وضرورية على الدوام، على الرغم من النتائج السلبية التي قد تفرزها في بعض الأحيان.

ولذا فنحن لا يمكن لنا أن نغلق أعيننا ونصم آذاننا تجاه اصوات العصر الكبرى ومشاهده السريعة التغيير. وعلينا أن نخوض تجربة التواصل، بوعي، لنكون في النهاية قادرين على ان نستوعب كل ما هو إيجابي وفاعل، ونبذ كل ما هو سلبي وهزيل، وان نحقق معادلة التوازن بين الخاص والعام، بين خصوصيتنا التاريخية والاجتماعية والوطنية والقومية من جهة وبين نزعتنا الانسانية والكونية من جهة أخرى، محاذرين السقوط في شرك الموقف الكوسموبوليتي المجرد أو في كماشة الموقف السوفيتي والسلفي المنغلق.

أما ذلك البعض الذي يعيب على الناقد العربي تخلفه عن الاستجابة الانية والسريعة لمتغيرات المشهد النقدي الحديث في العالم، فهو يتهم هذا الناقد بأنه لم يتنبّه إلى انجازات بعض الاتجاهات الحديثة كالبنيوية مثلاً إلا بعد حوالي العقدين من ظهورها وازدهارها في مواطنها الاوروبية والغربية الأصلية، وربما بعد أن أفلت شمس هذه الاتجاهات في بيئاتها الثقافية الأولى تلك.

ونحن بدورنا لا نجد في هذه الحقيقة مثلبة أو ضيراً لو احتكمنا حقاً إلى مفاهيم الأدب المقارن التي تدرس قوانين هجرة المناهج والاتجاهات الأدبية والنقدية والفنية، وانتقالها ونزوحها من ثقافة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر. فالظاهرة الأدبية أو الفنية أو الثقافية لا يمكن لها أن تنتشر وتشع وتؤثر إلا بعد أن تنضج وتتبلور في موطنها الأصلي، وبعد أن تكتسب شرعية تأريخية وفنية وتكون قادرة على التأثير والايصال ضمن حدود مناخ ثقافي معين، تصبح، عند ذلك فقط، مؤهلة للنزوح إلى بيئات ثقافية واجتماعية جديدة.

ولو شئنا أن نتذكر كيفية انتقال الكثير من المدارس الفنية في ميدان الرسم مثلاً، لاكتشفنا ان هجرة النظريات والمدارس والاتجاهات الفنية كانت متماثلة مع ما نحن فيه. فنحن نعرف مثلاً أن تاريخ الحركة الانطباعية في ميدان الفن التشكيلي يعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلا أن هذه الحركة لم تصل إلى الفن التكشيلي العربي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وتحديداً منذ أواخر الاربعينات ومطلع الخمسينات. ومعنى ذلك أنها قد تأخرت في الوصول إلينا بما يزيد عن النصف قرن في الأقل. ومثل هذا الامر ينطبق أيضاً على الكثير من حركات الحداثة في مجال الشعر والقصة والرواية، وهو يتفق أيضاً وقوانين انتقال النظريات الفلسفية الكبرى من مجتمع إلى آخر. ويمكن أن نلاحظ هنا أن انتقال الحركات الثقافية والفكرية والفنية على شكل موجات أو مدارس كان يتطلب في الماضي فترات زمنية أطول، أما في عصرنا فقد راحت هذه الفترات تتقلص بسبب فاعلية التواصل الثقافي السريع ودور وسائل الاتصال والاعلام السريعة في الوقت الراهن. فالحركة السريالية في مجال الرسم والأدب انتقلت إلينا بعد حوالي العقود الثلاثة، بينما انتقلَت الوجودية إلينا بعد حوالي العقد أو العقدين في أكثر تقدير.

ومن الطبيعي أن القوانين التي تتحكم في انتقال أو هجرة حركة أو ظاهرة ما لا تقتصر

على عوامل الترجمة والتلقي والاتصال، وإنما ترتبط بتوفر شروط موضوعية وذاتية في البيئة الثقافية الجديدة، صالحة لإعادة انتاج واستنبات هذه الظاهرة الثقافية أو تلك في فترة معينة. ففترة الانكسارات والاخفاقات السياسية والنفسية في الستينات التي اقترنت بعملية قمع شاملة للحريات الفكرية والديمقراطية وللمؤسسات الثورية في الوطن العربي كانت تمثل تربة خصبة لاستقبال الاتجاهات العبثية والعدمية وبعض عناصر السريالية والوجودية، وبينما كانت فترة الخمسينات، التي اقترنت باحتدام النضال الوطني والقومي والاجتماعي مهيأة لإعادة انتاج مفاهيم الواقعية المختلفة والاشكاليات الفكرية والجمالية المرتبطة بها مثل قضايا الالتزام والمقاومة والثورة وما إلى ذلك.

ولذا فليس من الغريب أن يتخلف الناقد العربي عن إستقبال الاتجاهات والمفاهيم النظرية والمنهجية التي أطلقها الانفجار النقدي في النصف الثاني من هذا القرن، عقداً أو عقدين؛ فهذا الناقد يحتاج أيضاً إلى بعض الوقت لمعاينة هذه الاتجاهات واختبارها وتمثلها، واكتشاف جدواها وامكانية تطبيقها على الظاهرة الثقافية أو الابداعية الوطنية أو القومية، بل نستطيع أن نؤكد هنا أن بعض المجتمعات والثقافات الاوربية هي الأخرى قد تخلفت فترات زمنية ليست بالقصيرة عند تلقيها للمؤثرات الثقافية أو الفنية أو النقدية التي نشأت في بلدان أخرى. فالثقافة الانكليزية، بسبب نزعتها المحافظة، ظلت تقاوم في البداية الموجات الأدبية والفنية الوافدة من فرنسا. ولم تكن تسمح لها بالتأصل والاستقرار إلا بعد أن تتفحصها وتتمثلها بعمق. فالاتجاهات السيميولوجية والالسنية والبنيوية والتفكيكية مثلاً لم تبدأ تأثيرها في الثقافة الانكليزية - وإلى حد ما في الثقافة الامريكية - إلا منذ السبعينات والثمانينات.

فلماذا يأتي اليوم من يسخر من قوانين التبادل والايصال الثقافيين في المجتمع الانساني، ويعيب على الناقد العربي أنه تأخر عقداً أو عقدين من الزمن لكي يتمثل منهجاً نقدياً معيناً. فالنتاج الثقافي ليس نتاجاً سلعياً أو صناعيا تنتجه الدول الصناعية الكبرى لتستهلكه مباشرة الدول والمجتمعات المختلفة. النتاج الثقافي نتاج ابداعي خلاق يتعامل مع العقول والقلوب ويشتبك مع الموروثات الثقافية والاخلاقية والاعراف، ليتخذ في النهاية صيغته الجديدة التي تتفق وحاجات المجتمع الثقافية الخاصة. ولهذا فلا بد للظاهرة الثقافية أن تمر بدورة إخبار ذاتي، خاصة وأن مرحلة «حضانة» معينة تكون بعدها قادرة على التأثير والاشعاع والفاعلية والهجرة ثانية إلى مجتمعات وبيئات ثقافية جديدة.

ومن المآخذ التي يسجلها البعض على النقد العربي الحديث - في منحاه الجديد - الاسراف في التنظير على حساب الممارسة النقدية الملموسة للنصوص والاعمال الأدبية. وهذه في نظري مسألة جديرة بالمناقشة. فالناقد العربي، في موقفه هذا بحاجة ماسة للوقوف على أرضية منهجية ومفهومية واضحة وصولاً إلى بلورة رؤيا نقدية محددة، ومثل هذا الأمر لا

يمكن أن يتحقق إلا بالعناية بالنظرية الأدبية، وادراك الحدود التي تفصل بين مختلف الاتجاهات والمقاربات والمصطلحات النقدية، لكي لا تتداخل القنوات والأصوات داخل كينونة غير متجانسة.

لقد راحت الممارسة النقدية الحداثية، ومنها الممارسة النقدية العربية، تميل للدمج بين ما هو نظري وتطبيقي، منطلقة في المراحل الأولى من مهمة وضع الاسس المنهجية والاستراتيجيات النقدية الحديثة لمشروع الناقد الجديد، ولذا راحت الظاهرة النقدية تكتسب ملمحاً فكرياً وفلسفيا متزايداً، خاصة بسبب تأثرها بالاتجاهات الشعرية المختلفة التي تميل في العادة إلى استخلاص الكليات مما هو جزئي في الظاهرة الابداعية. فالوصول إلى الأنساق المشتركة وإلى قوانين جنس أدبي ما، أو حتى نص منفرد ما، يتطلب التحرك ضمن مستوى نظري وتجريدي خاص. واضافة إلى ماتقدم فان عملية «فك» شفرة نص ما أو مجموعة نصوص ـ لا بد وأن تمر بخطوات اجرائية محددة تتضمن فيما تتضمن تبصراً نظرياً ومعاينة رؤيوية وكشفاً لباطن الأشياء والسطوح والظواهر. ولذا رحنا نلمس أن هذا الاطار النظري العام يكاد أن يؤطر حتى الممارسات والمقاربات النقدية المجهرية التي تعنى بفحص مستويات النسيج الاسلوبي واللغوي لنص ما، بل وينسحب أيضاً على الكثير من المقاربات التأويلية والتداولية والاسلوبية، اضافة إلى الاتجاهات البنيوية والتفكيكية، واتجاهات القراءة والتلقي وأغلب الاتجاهات التي تفيد من علوم اللسانيات الحديثة.

لذا فالناقد العربي، في مشروعه النقدي الجديد الجاد، لا يجانب قوانين المنطق، ولا يجافي قوانين الحياة، ومنها آليات التبادل الثقافي والاتصال بمفهومه، الواسع بين مختلف الشعوب والحضارات والثقافات الانسانية الحية.

النظـريـة الأدبيـة الحـديثـة:

المصطلـح والظاهرة

اقترنت الأعمال النقدية التي ظهرت بكثافة منذ الستينات وحتى نهاية الثمانينات، بنضج متميز في الميدان النظري، عدَّهُ البعض بمثابة تضخم مرضي خطير يجب استئصاله بسرعة، بينما باركه البعض الآخر، وعدَّه شرطاً لازماً لازدهار أية فاعلية نقدية أصيلة. وقد شهدت المكتبة النقدية العالمية خلال العقود المنصرمة ظهور العشرات من الكتب النقدية التي تُعنىٰ تحديداً بفحص مفهوم «النظرية الأدبية»Literary Theory، وهو حقل لم يكن يجد مثل هذه العناية سابقاً بمثل هذه الجدية وهذا الاتساع، وربما يذكّر هذا بذلك الازدهار النظري في القرن التاسع عشر للنظريات الجمالية «الاستطيقا» - والذي كان ينطلق في الغالب من بعض المراكز والحلقات الفلسفية وليس من المراكز والحلقات النقدية والأدبية. أما اليوم فقد أصبح البحث في ماهية«النظرية الأدبية» هو الشغل الشاغل للاتجاهات والمدارس الأدبية المختلفة، وقد استنزف هذا البحث الجهد الأعظم من طاقات النقاد والباحثين، وأثّر بدرجة ما، على الممارسة النقدية التطبيقية التي تُعنىٰ أساساً بنماذج وخطابات أدبية محددة.

ولا يمكن القطع هنا بأن الاحتفاء بهذا اللون من الاهتمام هو جديد تماماً بالنسبة للمكتبة النقدية العالمية، وحتى العربية، فنحن نستطيع أن نستذكر العديد من العناوين المهمة في هذا الميدان، والتي اتخذت من «النظرية الأدبية» عنواناً لها، مثل كتاب «نظرية الأدب» للناقدين رينيه ويليك وأوستن وارين وكتاب «نظرية الأدب» لمجموعة من النقاد والباحثين السوفييت، وكتاب «مقدمة في نظرية الأدب» الذي كتبه بالعربية الدكتور عبد المنعم تليمة وغيرها، إضافة إلى العشرات من الكتب النقدية التي عالجت بشكل كلي أو جزئي نظرية الأدب تحت عناوين وأبواب مباشرة أو غير مباشرة، وربما يمكن أن نعد كتاب «فن الشعر» [- البويطيقا - أو الشعرية] لأرسطو وبعض أعمال افلاطون من أوائل ما كتب في هذا الميدان، ولنا أن ندخل تحت هذا الباب العديد من الكتب المخصصة لدراسة قضايا «الشعرية».

ويمكن أن نلاحظ هنا أن الموجة الجديدة من الدراسات في ميدان النظرية الأدبية

تتخذ إتجاهين أساسيين: فبعضها دراسات نقدية شاملة للمشهد النقدي، تُعبّر عن وجهة نظر مؤلف واحد، وبعضها الآخر تكشف عن جهد جماعي متمثل في انتقاء مختارات نقدية ونظرية تتمحور تحت مظلة مفهوم «النظرية النقدية». ومن اللافت للنظر هنا أن بعض هذه الكتب قد راح يتشابه، بشكل يسترعي الانتباه، في المفاهيم والاختيارات والموضوعات والابواب. ومن كتب النوع الأول الذي يمثل منظوراً نقدياً لناقد واحد يمكن أن نذكر كتاب «دليل القارىء للنظرية الأدبية المعاصرة» للناقد رامان سيلدين الصادر عام 1985 والذي يقسم المشهد النقدي إلى ستة محاور أساسية هي: 1 ـ الشكلانية الروسية ـ 2 ـ النظريات الماركسية ـ 3 ـ النظريات البنيوية ـ 4 ـ النظريات ما بعد البنيوية ـ 5 ـ النظريات المتوجهة نحو القارىء ـ 6 ـ النقد النسوي ويحتل مكانة خاصة في هذا الميدان كتاب «النظرية الأدبية» للناقد تيري ايجلتن الصادر عام 1983 الذي يكشف عن منظور ايدلوجي وسوسيولوجي واضح. ويتناول الناقد في هذا الكتاب بالدراسة والفحص قضايا الظاهراتية والتأويل ـ الهيرمينوتيك ـ ونظرية التلقي، والبنيوية والسيميولوجيا ـ علم الاشارات ـ وما بعد البنيوية ونظريات التحليل النفسي كما يمكن أن نتوقف أمام كتاب «النظرية الأدبية وتعليم الانكليزية». للناقد بيتر جريفيث الصادر عام 1987 الذي يُعنىٰ أساساً بتقريب المفاهيم النظرية وتبسيطها لتكون ملائمة لطلبة الدراسات الأدبية ـ ومن الفصول المهمة التي يضمها الكتاب: اللغة والأدب، البنيوية علم السرد، موقع القارىء، ما بعد البنيوية، ماشيري والجدل الثلاثي ، كما يتوقف بشكل خاص حول كيفية تدريس نظرية الادب داخل الصف وعلاقتها بالتعلم. وثمة مؤلفات تنضوي تحت هذا الباب وإن كانت تتخذ عناوين أخرى مثل كتاب الناقد جيرمي هوثورن الموسوم: «فك مغاليق النص: القضايا الاساسية للنظرية الادبية». الصادر 1987 الذي يتناول فيه الباحث قضايا مثل: النص الأدبي والمرجع والتلقي والتقييم واللغة إضافة إلى مقدمة ضافية حاول فيها الباحث ان يحدد دلالات بعض المصطلحات تحديداً اصطلاحياً دقيقاً ويجنبها اللبس ومنها مصطلحات الأدب والنقد الأدبي والنظرية الأدبية والنظرية النقدية والمنهج النقدي والمقاربة النقدية والقراءة والتأويل وما إلى ذلك.

أما كتب النوع الثاني التي تعتمد على تقديم مختارات نقدية مختلفة لعدد من النقاد والباحثين فعديدة للغاية ومنها كتاب «النقد الأدبي والشعر» تحرير ديفيد مري الصادر عام 1989، وكتاب النظرية الأدبية في التطبيق: ثلاثة نصوص، تحرير دوغلاس تالاك ـ 1897 ـ و «النظرية الأدبية الحديثة: مقدمة مقارنة» تحرير آن جيفرسون وديفيد روبي ـ 1986 ـ وكتاب «النقد والنظرية النقدية» تحرير جيرمي هورثون 1984 وكتاب «النظرية الأدبية الفرنسية اليوم» تحرير تزفيتان تودوروف ـ 1982 ـ ويمكن أن نضيف إلى هذه الكتب قائمة لا تنتهي من المؤلفات والمختارات النقدية المخصصة لدراسة قضايا البنيوية والتفككية والتأويل والقراءة

والسيميولوجيا والشعرية ومنها «الشعرية البنيوية: البنيوية والالسنية ودراسة الادب» للناقد الأمريكي جوناثان كولر و «الشعرية» لتودوروف و «البنيوية» لجان بياجيه و «بنية اللغة الشعرية» لجان كوهين و «اللسانيات والشعرية» لرومان جاكوبسن و «البنيوية» من تحرير ديفيد روبي و البنيوية في الادب «لروبرت شولز» و «الستراتيجيات النصية» للناقد جوس هاراري و «العالم والنص والناقد» لادوارد سعيد و «النقد التفكيكي» لفنسنت ليتش و «التفكيك: النظرية والتطبيق لكرستوفر نورس و «المناظرة البنيوية» تحرير ما كسي ودوناتو وغير ذلك كثير.

وتنهمك بعض هذه المؤلفات بتحديد مفهوم النظرية الأدبية تجنباً لتداخل المصطلح مع المفاهيم المقاربة والمتاخمة، بينما تهمل ذلك مؤلفات أخرى مكتفية بتقديم نماذج أو عينات أو قضايا هي من صميم إهتمامات النظرية الادبية. ولا نعدم طبعاً مؤلفات تتداخل فيها الحدود بين النظرية الأدبية والنقد الأدبي والمنهج النقدي والمقاربة النقدية والنقد التطبيقي بخيث تضيع الفواصل والخصوصيات الاصطلاحية بشكل يبعث على التشوش واللبس.

يكتفي الناقدان رينيه ويليك وأوستن وارين بإقامة تفرقة بين ثلاثة مصطلحات فقط هي النظرية الادبية والنقد الأدبي والتاريخ الأدبي. فالناقدان يضعان في باب نظرية الأدب دراسة مبادىء الادب ومقولاته ومعاييره بينما يخصصان مصطلح التاريخ الأدبي للدراسة السكونية لأعمال أدبية محددة بينما ينصرف مصطلح التاريخ الأدبي للكشف عن السياق التاريخي الذي يشد هذه الاعمال الأدبية. ويعترض الناقدان على الاتجاه الشائع والذي يرى أن «النقد الأدبي» يشمل نظرية الأدب، ويطرحان مقابل ذلك مفهوماً عكسياً يرى أن مصطلح «نظرية الأدب» يمكن أن يتضمن بشكل ملائم مصطلحي «نظرية النقد الأدبي» و «نظرية التاريخ الأدبي» وهو ما يفعلانه في كتابهما المشترك هذا.

ويكاد تودوروف في المقدمة الخاصة التي كتبها لكتاب «النظرية الادبية الفرنسية اليوم». أن يقيم تماثلاً بين مصطلحي «الشعرية» والنظرية الادبية، ثم يحاول أن يقيم تعارضاً بين مفهوم الشعرية ـ أو نظرية الأدب من جهة ومفهوم التأويل أو النقد الأدبي من جهة ثانية، فهو يرى أن هدف التأويل أو النقد الأدبي ينصب على الأعمال الأدبية المنفردة التي تكون بمجموعها الأدب، بينما ينصب اهتمام الشعرية على القوانين العامة التي تتحكم في عمل الأدب، وأشكاله وتنويعاته، ويعترف الناقد جيرمي هوثورن بالطبيعة الاشكالية لمصطلح النظرية الادبية ويحاول أن يميزه عن مجموعة كبيرة من المصطلحات المقاربة. فهو يبتدىء بالتمييز بين ثلاثة مصطلحات اساسية هي النقد الأدبي والنظرية الأدبية والنظرية النقدية، حيث يرى أن النقد الأدبي يعنىٰ بالنقد التطبيقي لنصوص معينة، بينما تُعنىٰ النظرية الأدبية

بالمعرفة العامة لطبيعة الأدب الذي يمكن تجريده من النقد الأدبي، أما النظرية النقدية فتعنى بدراسة النقد الأدبي ذاته.

ويعترض الناقد على محاولة توسيع حدود مصطلح النظرية الأدبية ليشمل مفهوم استطيقا الأدب ومفهوم نظرية النقد الأدبي معاً. ويؤكد على أن النظرية الأدبية لا تناهض التأويل أو تتحكم فيه بل تختص بالدراسة العامة لطبيعة الأدب استناداً إلى التجريد الناشىء عن ممارسة نقدية أدبية حقيقية، وهي بتحديد آخر تعنىٰ بدرجة أكبر بطبيعة الأدب ووظيفته ودوره، ولكن ليس بالطريقة التي يتعامل بها الناقد مع الاعمال الادبية، وإنما بتحديد ماهية هذه الاعمال الأدبية وما هي حدود وظائفها.

ويبين الناقد رامان سيلدين إلى أنه قد مضى ذلك الزمن الذي كان ينظر فيه إلى النظرية الادبية بشيء من الحذر وحتى التجاهل، ويرى أن نهاية الستينات قد شهدت تبدلاً جوهرياً في هذا المجال دفع بموضوعة النظرية الأدبية إلى مركز الاهتمام، وسخر الناقد من أولئك الذين يعتقدون أن النظريات والمفاهيم سوف تقتل أو تميت تلقائية استجاباتهم للاعمال الأدبية، مبيناً أن أمثال هؤلاء ينسون أن مفاهيمهم هذه إنما تنبع من تنظيرات الاجيال القديمة التي أصبحت ميتة.

ويرى هذا الناقد أن النظريات الأدبية قادرة على أن تطرح تساؤلات مختلفة عن الادب من وجهة نظر المؤلف، أو العمل الأدبي أو القارىء أو ما يسمى عادة بـ(الواقع). بينما يحدد معجم نقدي معاصر وظيفة النظرية الأدبية بالعناية بتأسيس الاسس العامة التي يشتغل بها الأدب وتلك التي يشتغل بها النقد، ويحاجج الناقد تيري ايجلتن في المقدمة التي كتبها لمؤلفه «النظرية الادبية» أولئك الذين يشككون بجدوى النظرية لذرائع مختلفة، ويستشهد لذلك برأي للاقتصادي كينز يقول فيه إن أولئك الاقتصاديين الذين يكرهون النظرية أو يحبذون السير بدونها، إنما يقعون ببساطة في قبضة نظرية قديمة. ويرى ايجلتين أن هذا يصدق أيضاً على النقاد ودارسي الأدب الذين ينظرون بريبة وتحفظ إلى نظرية الأدب ويتهمونها بالتعقيد والصعوبة. ويؤكد الناقد أن النظرية الأدبية ليست في الحقيقة أصعب من الكثير من المباحث النظرية، بل هي أسهل من الكثير من هذه المباحث إلى درجة كبيرة، كما ينقض الرأي القائل إن النظرية الأدبية تتدخل بين القارىء والعمل الأدبي - الاثر - وهو يرد على ذلك بالقول بأنه بدون نظرية، مهما تكن ضمنية، لا يمكن لنا أن نعرف ماهية «العمل الادبي» أو كيف نقرأه. ويخلص الناقد في ختام مناقشته للقول إلى أن العداء للنظرية يعني عادة معارضة لنظريات الآخرين ونسيان هؤلاء المعادين لنظرياتهم ذاتها.

ومن كل ما يتقدم يتضح لنا حجم الاهتمام الذي أحرزته الدراسات ذات الطابع

النظري خلال هذا القرن التي يمكن أن يؤرخ لها علمياً كنتيجة للثورة الالسنية التي أطلقها دوسوسير في مطلع هذا القرن وظهور حركة الشكلانيين الروس، إلا أنها لم تجد صورتها المتفجرة إلا في العقود الثلاثة الأخيرة وتحديداً منذ الستينات وحتى وقتنا هذا.

وهذا الأمر يفسر لنا سر إنتعاش الجانب النظري في كتابات النقاد العرب المعاصرين الذين تأثروا بالاتجاهات الالسنية والسيميولوجية والبنيوية والتفكيكية والقرائية وغيرها، فلقد حدث لأول مرة في تاريخ النقد الأدبي نوع من الالتحام الجدلي بين الممارسة النقدية والوعي النظري العميق: التحام بين الخاص والعام يطمح لاستيعاب الظاهرة النصية عبر شبكة علاقاتها ونسيجها المعقد.

لقد أصبح الناقد العربي يحس اليوم أنه لم يعد بالامكان تأسيس منهج نقدي أو مقاربة نظرية وفقاً لمنطلقات انطباعية أو ذوقية أو عشوائية صرف، وأنه بات من الضروري التأمل العميق في ظاهرة النص الأدبي: بوصفها ظاهرة لغوية واجتماعية معاً، واندماجاً للخاص بالعام. من أجل الوصول إلى رؤيا شاملة للأدب والثقافة والحياة والكون. وهذا هو بالضبط ما يحدث اليوم في المشهد النقدي العربي المعاصر.

خطـاب النقد العـربي الحديث

الاتجـاهات الأسلوبية:

تجربة المسدي نموذجاً

يشغل التحليل الأسلوبي للنص الأدبي موقعاً مهماً في الاستقصاء النقدي الحديث. وبغض النظر عن موقع هذا التحليل، أو حجمه أو درجة فاعليته بالنسبة للنظر النقدي الشامل، لا يمكن بأي حال إسقاط هذا الدور كلياً أو تجاهله، وبشكل خاص بالنسبة للمقاربات النقدية الداخلية المختلفة التي تنطلق من تحليل النص تحليلاً ألسنياً وسميولوجياً داخلياً.

ولذا لم يكن غريباً أن يحرص الناقد العربي الحديث، وتحديداً منذ نهاية السبعينات، على أخذ التحليل الأسلوبي للنص مأخذ الجد في ممارسته النقدية الشاملة، فكان أن ظهرت بعض الاتجاهات الأسلوبية الحديثة في قراءات عدد من النقاد العرب المحدثين، ومنها اتجاهات اشتبكت داخل لغة نقدية وسميولوجية أشمل، واتجاهات قلّصت حدود الفاعلية الأسلوبية إلى لون من التحليل الألسني الذي يعتمد كلياً على آليات التحليل اللساني والبلاغي فحسب. أي أن هناك بعض النقاد الذين أحالوا التحليل الأسلوبي إلى ملحق باللسانيات وقصروا الفاعلية الأسلوبية على الفعالية اللسانية، بينما سعى عدد أكبر إلى ادماج التحليل الأسلوبي، الذي يعتمد بدوره إلى حد كبير على مستويات التحليل اللساني بالتحليل النقدي الشامل، أي اعتبار التحليل الأسلوبي مجرد وجه واحد من أوجه المنظور النقدي، الذي يمتلك شمولاً وتكاملاً.

والدكتور عبد السلام المسدي هو واحد من النقاد واللسانين العرب الذين عنوا في وقت مبكر بمشكلات الدرس الأسلوبي أولاً والتحليل الأسلوبي والنقدي ثانياً. فقد سبق له ودرس الوجه التأريخي للسانيات العربية، كما توقف أمام مختلف مستويات البحث اللساني الحديث وتطوره، وأصدر عام 1977 كتابه المعروف «الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب [1] الذي يتميز بفهمه الحديث للأسلوبية وتجاوزه المنظور التقليدي الذي لمسنا خطوطه الأولية في كتاب «الأسلوب» لأحمد الشايب. وقد حاول المسدي في كتابه هذا أن

يبسط مشروعاً طموحاً لوضع التحليل الألسني في موقع متقدم في الفعالية النقدية العربية. والعنوان الفرعي للكتاب «نحو بديل ألسني في نقد الأدب» له دلالته في هذا الميدان. وعلى الرغم من الطبيعة التعليمية لهذا الكتاب، واحتوائه على معلومات تاريخية، إلا أنه لا يخلو من ملامح منهجية شخصية سيكون لها أثرها اللاحق في تجربة الناقد التطبيقية في مجال النقد الأدبي عموماً، والتحليل الأسلوبي بشكل أخص. ومما يستحق الاهتمام هنا أن المسدي لم يحاول التقليل من الفعالية النقدية لحساب تضخيم دور الفعالية الأسلوبية، بل فعل العكس تماماً محاولاً أن يعطي للأسلوبية حجمها الحقيقي ونفى أن تؤول الاسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وعلة ذلك [والقول للمسدي] أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالتُه. فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالإحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللسان عن رسالة الأدب. ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية نفي النقد إلا بعضه»[2].

وهو موقف مهم من ألسني وأسلوبي يتوقع منه المرء شيئاً من المغالاة لحساب حقل اختصاصه.

ومما له أهمية في هذا المجال أن الناقد لم يحاول أن يتبنى منهجاً أسلوبياً جاهزاً من تلك المناهج التي عرض لها، والتي صنّفها ضمن ثلاثة اتجاهات: مصادرة المخاطب (بالكسر) ومصادرة المخاطب (بالفتح) ومصادرة الخطاب، بل قدم تصوراً لا يخلو من الانتقائية والتوفيقية دعا فيه إلى الأخذ بكل هذه الاتجاهات وعدم إهمال أي منها لأنها تؤدي إلى دراسة شمولية للظاهرة الإبداعية. وقد عبر عن رأيه ذلك قائلاً: «ولعل أوفق السّبل إلى نظرية شمولية أن تنتبه إلى أن النظرية النقدية الأدبية تجسّم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الإنسان ـ مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو ناقداً ـ وحضور الكلام، فحضور الفن»[3].

ولقد لاحظنا أن الناقد خلال السنوات التالية قد أعاد النظر مراراً في موقفه هذا ولم يلتزم بمنهجيّة أسلوبية واحدة دائماً[4]، وإنما كان ينطلق وفقاً لما يمليه عليه النصّ الذي يحلله، فتارة يتقيد بالتحليل اللساني الصرف، وتارة أخرى يفيد من مستويات التحليل البلاغي التقليدي، وفي بعض الأحيان يلجأ إلى بعض مستويات الأسلوبية الإحصائية مقيماً إحصائيات وجداول وقياسات رياضية صارمة. وقد ينساق إلى نوع من التحليل النفسي للكشف عن طبيعة تشكّل الملفوظ الشعري، وهو في كل ذلك لا يقتصر دائماً على التحليل النصي الداخلي، بل يدعم فحصه ببعض مستويات التحليل الخارجي، فلا يهمل ما يقدمه المرجع التاريخي والثقافي والإيديولوجي من دعم للتحليل الأسلوبي والنقدي. ويمكننا القول أنه يمكننا أن نجد في دراسات المسدي النظرية وفي تطبيقاته وتحليلاته الأسلوبية

والنقدية جوانب تمثل أكثر المناهج الأسلوبية المعروفة، فهناك مظاهر واضحة لاسلوبية بالي التعبيرية، وملامح واضحة لمنهجية جاكوبسن الوظيفية، وعناصر مهمة من اسلوبية ريفاتير العاطفية، بل نجد صدىً صريحاً لمقولة بوفون ذائعة الصيت «الأسلوب هو الرجل ذاته» التي حاولت الإتجاهات الإسلوبية الحديثة أن تتجاوزها. وتوخياً للتركيز، وتجنباً للاطالة في الحديث عن تصور الناقد النظري للأسلوبية، سنكتفي بفحص الآليات الإجرائية التي يتبعها في نقده التطبيقي في ثلاثٍ من دراساته المهمة: الأولى دراسته عن الشابي الموسومة: «مع الشابي: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي»[5] والثانية دراسة عن المتنبي تحت عنوان «مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانيـة»[6] والثالثة عن أحمد شوقي وعنوانها: «التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر: نموذج ولد الهدى»[7].

على الرغم من تأكيد الناقد لبعض ملامح منهجه النقدي في دراسته عن الشابي وإشارته إلى أن مطمح البحث أن يقرأ شعر الشابي «قراءة تشق سجوف ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار، وأوله المعطى التاريخي»،[8] إلا أن النـاقد، في حقيقـة الأمر، يـولي اهتماماً غير قليل للمرجع التـاريخي والاجتماعي والنفسي الخـارجي. فهو يستهـل بحثه بمقدمة عن حياة الشاعر وبيئته وسقوطه، من النـاحية النفسيـة، أسير حـالة تمـزق نفسي داخلي، حتى ليبدو لنا الناقد منطلقاً من «مصادرة» معينـة قبْلية، تتنافى ومنهج الاستقراء، الذي يتّضح في بعض تحليلاته الأسلوبية اللاحقة. وهكذا بدا لنا الناقد وكأنه يحاول توكيد مجموعة الافتراضات النظرية المسبقة التي «صادر» عليهـا، ومنها أن «المقـول الشعري» للشابي هو صدىً لحالة التمزق النفسي عنده، فبعد أن يستخلص الناقد بعض الخصائص والملامح النفسية والشخصية للشاعر يقول صراحة بأن هـذه الخصائص قـد «انعكست» ـ والتعبير للناقد نفسه ـ على شعر الشابي فجاءت به أدباً خالصاً بقلقه، صادقاً بحيرته، عنوانه الطبع الأصيل ووجهته نحت ما في الذات الموجعة[9]، «حتى لكأنه يريد أن يطبق مقولة بوفون من أن الأسلوب هو الرجل» أو يؤكد المقولة الرومانسية في التعبيـر.

ويكاد التحليل النقدي أن يتحول إلى تحليل نفسي لولا استدراك الناقد لذلك وإشارته إلى أن «ما يرمي إليه الناقد أن يقيّم الأثر الفني على نصاب الملفوظ المصاغ» وما المعطيات التأريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تقع في النص الملفوظ شهادة لها، وأقوى الشهادات تناسج المقول الإنشائي بالإفضاء النفسي[10]، ويعكف الناقد على دارسة قصيدة «أيها الحب» للشابي بشيء من التفصيل في محاولة للكشف عمّا يسميه بـ «ثمرة امتـزاج المقوّم اللغوي بالمقـوّم النفسي.. التي تتمثل في تناسج كل من البنيـة والحركـة داخل صياغتها»[11]، ويتخـذ التحليل النقـدي منحى أسلوبياً وبـلاغياً لاستغـوار البنية الشعـرية ومكوناتها المختلفة، باتكاء واضح على التحليل اللساني، في أبعاده الصـوتية والتـركيبية والصرفية والمعجمية. وقد لاحظنا أن الناقد لا يولي اهتماماً كافياً لفحص واستقراء البنية

الصوتية والإيقاعية والوزنية للقصيدة ـ على غرار ما يفعل جاكوبسون وشتراوس في دراسة قصيدة «القطط» لبودلير، أو على غرار ما يفعل كمال أبو ديب في معظم تحليلاته ـ بل يكاد يكتفي بانتقاء بعض العناصر الصوتية والنغمية الخارجية. فهو يشير إلى التقفية ولكنه يتجاهل الوزن والتغيرات الداخلية في التفاعيل أو في الموسيقى الداخلية للقصيدة، لكنه من جهة أخرى يولي اهتماماً كبيراً لبعض مستويات التحليل البلاغي للصوت المتمثلة في العناية ببعض مظاهر الجناس الصوتي. وبعد أن ينتهي من تفكيك بنية القصيدة يحاول إعادة ربط لوحاتها ومفاصلها الأساسية بإماطة اللثام عن التوازي بين حركة «الإفضاء النفسي» من جهة «والمبثوث اللغوي» من جهة ثانية. ومحاولة المسدي هنا، على ما فيها من بعض نواقص ومآخذ محاولة رائدة وذكية ستمهّد الطريق لتبلور أفضل سنجد ثمرته الناضجة في تحليل قصيدة شوقي «وُلدَ الهدى». أما دراسته للمتنبي فتعود كما يبدو لي إلى مرحلة أسبق من كتابة دراسته عن الشابي. فلقد سبق للناقد وأن ألقاها عام1977 في مهرجان المتنبي في بغداد تحت عنوان «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقوّمات الشخصانية في شعر المتنبي»، وعندما أعاد نشرها أجرى عليها بعض التنقيحات وحذف منها مصطلح «مفاعلات» الذي ورد في العنوان فأصبح العنوان الراهن «مع المتنبي: بين الأبنية اللغوية والمقولات الشخصانية». ولقد لفت انتباهنا ميل الناقد إلى التعميم والانتقاء، فهو لم يعكف على تقديم دراسة تطبيقية لقصيدة محددة من قصائد المتنبي ـ كما فعل في دراسة الشابي ـ وإنما تحرك بحرية أكبر، وما يربط الدراستين ميلهما لاستكناه المقومات النفسية وبيان مستوى انعكاسها أو تشكلّها شعرياً. والناقد يعترف في التمهيد الذي مهد به لبحثه هذه الحقيقة عندما يعلن أن «من أوفق ما يعين عالم اللسان على قراءة شعر المتنبي أن يستلهم كلاً من علم النفس الأدبي وعلم النفس اللغوي.[12] ويعرض الناقد لأهمية هذه العلوم النفسية في التحليل الأسلوبي، دون أن يعلن صراحة انحيازه إلى اتجاه معين داخلها، إلا أن الجهد التطبيقي اللاحق يكشف لنا الكثير من منطلقاته، فهو يأخذ من مدرسة علم النفس الأدبي مقولةً أن الخلق الفني كثيراً ما يكون استجابة لمنبهات نفسية تتمخّض عنها حاجةٌ ما، أو يكون متنفساً يفرج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة»[13]. كما يأخذ عن علم النفس اللغوي منحاه الذي يدرس فيه «كيف تطفو مقاصد المتكلّم ونواياه على سطح الخطاب في شكل إشارات لسانية تنصهر في اللغة»[14]. ونلاحظ أن الناقد هنا يبدأ أيضاً بمصادرة خارجية ـ يعترف بها لاحقاً ـ وهي أن المتنبي قد تعلق به طموح في الحياة مشطٌّ، وأن هذا طموحٌ قد تجذَّرَ حتى تحول مركب علوّ مدفون في اللاوعي[15].

وهكذا يخلص الناقد إلى فرضية قبْلية يصادر فيها على تقريرين: أولهما أن شخصية

المتنبي شخصية اصطدامية يتجاذبها قطبان متباينان إيجاباً وسلباً، وثانيهما أنَّ صراع القوى الشخصانية عند الشاعر قد تفجر في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي، مما أدّى إلى بروز شبكةٍ من الروابط الثنائية دلالياً ونغمياً في الوقت نفسه[16]. ويخلص بعد ذلك إلى استنتاج أولي يرى فيه أن اللفظ لدى المتنبي يستحيل تمرداً على الحقيقة القائمة، مما ينزّل الطموح عنده منزل المركَّب النفساني»[17].

ثم يعكف على توكيد فرضياته التي صادر عليها فيلاحظ أن ثنائية التعارض عند المتنبي التي تجسّمت في روابطه الحياتية الخارجية قد تمثلت في زوجين متعاقبين: الزوج الأول هو بمثابة ثنائية تكاملية: المتنبي ـ سيف الدولة، أما الزوج الثاني فيشكل ثنائية تصادمية تلك هي ثنائية ـ المتنبي ـ كافور، ويختزل تجربة المتنبي إلى هذين الزوجين من الثنائيات فقط، وهو حكم يضيق إلى حد كبير من شمولية الرؤيا الشعرية عند المتنبي واتساعها. ولقد لاحظنا أن الناقد قد أضاع جهداً كبيراً، لتوكيد مقولاته هذه معتمداً في غالب الأحيان على تحليلات تيماتية وقيمية بعيدة عن شروط التحليل الألسني والأسلوبي ولصيقة فقط بمستويات التحليل النفسي والمضموني. إلا أن الناقد يحاول أن ينقذ بحثه هذا بالانتقال إلى مرحلة أخرى مهمة تركز على المعادلات اللغوية لهذه الثنائيات. فهو يرى أن هذا التركيب الثنائي الطاغي على المضامين الشعرية قد ولّد نزعه إلى التركيب الثنائي على المستوى اللغوي، سواءً في حقل الدلالات، الفردية منها والتجمعية، أو في حق النَّغمات الإيقاعية[18].

ولذا يتخذ التحليل منحى جديدا يفيد من مستويات التحليل اللساني والأسلوبي، كما يُعنىٰ بشكل خاص بالكشف عن ازدواج العناصر ثنائياً ـ ازدواج تضادٍ في شكل ثنائيات ضديّة أو ازدواج تطابق. ويسعى الناقد لتوسيع مفهوم الإزدواج هنا، فلا يقصره على الحقول الدلالية بل يوسعه ليشمل بعض مستويات التشكيل الصوتي والعرقي ويستقرىء مظهراً مهماً من مظاهر التركيب الثنائي يتمثل في ظاهرة تفاعل العناصر الجزئية إيجاباً وسلباً وصورة ذلك ـ كما يرى «أن البيت الشعري عند المتنبي كثيراً ما يشحن متناقضات فيشتدُّ ضغطها بما يولّد شِحنةً نهائية هي إما إقرار لمبسوط أو نقض لمفروض»[19]. ولكي يتوصل إلى نتائج نهائية تؤكد أرجحية الحصيلة السلبية أو الحصيلة الإيجابية نراه يميل إلى لونٍ من الإحصاء الأسلوبي الرياضي الصارم، الذي يتنافى وتلقائية التجربة الشعرية. وقد لاحظنا أن الناقد لا يلتزم المنهج الشائع الذي يلجأ إليه معظم النقاد الأسلوبيين في مجال الأسلوبية الإحصائية والمتمثل في إعطاء كفة الأرجحية لظاهرة أو محصلة ما علىٰ أساس التراكم الكمي، وهو ما فعله جاكوبسن وشتراوس في قصيدة «القطط». فعندما تتواتر عناصر تجريدية بنسبة أعلى من العناصر الحسيّة، يستنتجان أن هذا المقطع الشعري أو ذاك يكشف عن هيمنة التجريد على الحسيّة بنسبة 5 : 2 مثلاً. أما

المنحى الذي يقتفيه المسدّي فهو يلجأ إلى فرضيات رياضية قائمة على إجراء عمليات ضرب لبيان القيمة المهيمنة. فمثلاً تكون حصيلة ضرب سالب في موجب هي سالب، ولكن إذا صادف وأن وجد زوج آخر سالب فمعنىٰ ذلك أن المحصلة ستكون موجباً، وهذه نتيجة تبدو لنا بعيدة عن الوصول إلى القيمة المهيمنة. ففي مقطع شعري معيّن يتوفر فيه زوجان سالبان وزوج موجب يكون إحصائياً سالباً بنسبة 2 : 1، ولكن موجباً وفق معادلة (سالب × موجب × سالب = موجب) الرياضية الصارمة التي لا يمكن أن تفضي بنا إلى نتائج دقيقة في هذا الميدان.

وبعد أن ينتهي من تحليلاته الأسلوبية التي عقد فيها موازنة بين شخصية المتنبي الاصطدامية وأمتلاكه لمركب علوّ مدفون في اللاوعي من جهة وبين العلاقات التقابلية على الصعيد اللغوي في شعر المتنبي، يعود المسدي ليفحص ثانية افتراضاته التي صادر عليها في المقدمة بقوله «تلك نماذج من التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي ولدها - حسب ما صادرنا عليه - التركيب التقابلي في المضامين المجسدة خارج الشعر والمضمنة إياه»[20].

ويتضح لنا من منهج الناقد في تحليلاته للشابي والمتنبي أنه كان يراوح عند حدود منهجية غير حداثية كلياً، وأنه كان أسير تحليلات ومقاربات نفسانية، وقيمية، أولت المرجعيات الخارجية اهتماماً كبيراً وأقامت صرحها علىٰ افتراضات قبْلية ومصادرات افتراضية انبنىٰ عليها التحليل الأسلوبي اللاحق، وأن هذا المنهج ظل بعيداً كل البعد عن منهج الاستقراء الذي ينتقل من الجزئيات والتفاصيل الصغيرة إلى العموميات، والذي سيتجلى بمستوى متألق فيما بعد في دراسة المسدي اللاحقة لقصيدة أحمد شوقي والتي شارك فيها - في الأصل - في مهرجان الذكرى الخمسين لوفاة حافظ إبراهيم وأحمد شوقي في القاهرة عام 1982[21].

تتضح لنا بشكل جلي في هذه الدراسة شخصية الناقد الأسلوبي الحداثي. فالمنطلقات المنهجية في الدراسة نصّانية أولاً وقبل كل شيء، وهي لا تكتفي بالوقوف عند مناطق الصوغ الأسلوبي المضيئة، بل تسعى للكشف عن أدبية النص الشعري أو «شعريته» وبيان دلالة «الانزياحات» الإيقاعية والمعجمية والصرفية والتركيبية في سيرورة الرؤيا الشعرية. ولقد بدا لنا الناقد وكأنه يحاول أن يتجاوز تجربته السابقة من جهة، وأن يتجنّب إعادة إنتاج المناهج الجاهزة من جهة أخرى، وذلك بمحاولته «توليف» منهج أسلوبي - نقدي شخصي يمهد له نظرياً في مستهل دراسته هذه، ويجترح له خلال ذلك بعض المصطلحات الشخصية التي يبتكرها أو يحملها دلالات نقدية متجددة، فبعد أن يشير إلى سبيلي الأسلوبية الأساسين: «الأسلوبية التطبيقية» التي تعتمد الاستقراء الذي يرسي قواعد ممارسة

النصوص، والأسلوبية النظرية «التي تعتمد سبيل الاستنباط الذي سوّى أسسَ التجريد والتعميم[22]، يكشف لنا عن رغبته في أن تتراوح جهوده بين طرفي التنظير والممارسة وصولاً إلى تفسير إبداعية الأدب[23]. ويخلص من كل ذلك إلى منهج شخصي يطلق عليه مصطلح «اسلوبية النماذج» التي تقوم معادلاً تطبيقياًبين «اسلوبية الوقائع» و «اسلوبية الظواهر»، فتكون بذلك «أسلوبية النصّ» مثلما كانت الأخريان «أسلوبية السياق» و «أسلوبية الأثر»[24]. وعلى ضوء هذا التأسيس المنهجي الشخصي يشرع الناقد باستقراء أنماط الصوغ الشعري في قصيدة أحمد شوقي «وُلد الهدى» عبر ما يسميه بمبدأ التضافر، حيث يتوصل إلى أن هذه القصيدة قد انبنت على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التضافر التي تحققت في المفاصل والمضامين وأجريت في القنوات الإدائية ثم تشكلت في البناء وأجريت في القنوات الإدائية ثم تشكلت في البناء التركيبي[25]. ومفهوم التضافر عند المسدي قريب إلى حدٍ ما من مفهوم «النظم» عند الجرجاني، فهو يشير إلى نمط جديد من انتظام البنى المحددة للفعل الإبداعي»[26] تنتظم به العناصر انتظاماً مخصوصاً يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل[27].

ويستقرىء الناقد ثلاثة أنماط لمبدأ التضافر في قصيدة أحمد شوقي أولها نمط التفاصيل حيث تأتي الخصائص متمايزة تتباين في موطنها على السلسلة الإدائية، وثانيها نمط التداخل وتتوارد فيه الأجزاء في تواتر دوري. أما النمط الثالث من أنماط الانتظام البنائي فهو نمط التراكب وهو أن يتوزع المجموع على كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافاً متناظراً تتقابل فيه الصور تقابلاً متتالياً[28]. ويوظف الناقد أربعة معايير استكشافية لاستكشاف ظاهرة التضافر في القصيدة: الأول هو معيار المفاصل، حيث يرى أن القصيدة يمكن تقسيمها إلى ثماني لوحات أو مجموعات دلالية ويتسم كل مفصل بخصوصية الشحنة الإخبارية التي يحملها. ونستطيع أن نلاحظ هنا أنه في تقسيمه هذا يتفادى استخدام تلك المصطلحات التي درج عليها بعض النقاد في تمفصل النص الأدبي ومنها تقسيمات پروب إلى «وظائف»، وتقسيمات شكلوفسكي إلى حوافز وتقسيمات العاملين في السرديات إلى وحدات سردية مختلفة المسمّيات والحدود. وجلي من التقسيم الذي اتبعه الناقد الميل للعناية بالجوهر الابلاغي للرسالة الشعرية فالمقطع الأول مثلاً من البيت الأول الى البيت الثامن عشر يدور حول موضوعة «بشرى مولد الرسول»، أما المقطع الثاني ويقتصر على خمسة أبيات فقط (من 19 - 23) فيدور حول «معجزات ولادته»[29] وما إلى ذلك من تقسيمات ومسمّيات ثيمائية ومضمونية في الجوهر. ويخيّل لنا أن هذا التقسيم الثماني شخصي واعتباطي، ولا يمتلك صلادة وتحديداً، فقد يجترح ناقد آخر تقسيماً مغايراً يقدم فيه مسميات أخرى مغايرة، ومع

ذلك فليس من حقنا أن نصادر حرية الناقد في النظر والاجتهاد في هذا الباب ولكننا كنا نتوقع أن نجد تبريراً أعمق لمثل هذا التقسيم، لا أن يُلقى كمسلمة غير قابلة للشك والنقاش. أما الظاهرة المقابلة التي تعطي مبدأ التضافر أبعاده الإبداعية ـ كما يرى الناقد ـ فهي ظاهرة التصاهر، وهي ظاهرة يكتنفها بعض الغموض لكنها ترتبط كما نرى بـالأطراف المـرجعية التأريخية. فهو يرى «أن للمضمون الشعري دلالة، وأن لكل دلالة مرجعاً مفهومياً، غير أن المرجع المفهومي يكتسب مضموناً هو غير المضمون الشعري»(30). ويترجم النـاقد ذلـك عملياً فيصبح الرسول محمد [من وجهة نظر الجهاز المرجعي] هو المرسِل وما يتصل بالدين الإسلامي يجسم الرسالة، وأما الأمة الإسلامية فتمثل المرسَل إليه. ويبدو لنا أن مثل هذه الإحالة إلى المرجع التأريخي، وبهذه الطريقة الوظائفية أمرٌ مقحم وخارجي ولا علاقة له بالرسالة الشعرية [قصيدة أحمد شوقي] قيد الـدراسة. أمـا المعيار الاستكشـافي الثالث فيطلق عليه مصطلح تضافر القنوات ويعني بهَا «مجاري الإداء الإبلاغي» مما يتخذه الشاعر مرتكزاً حوارياً يصطنع به التواصل حيث لا تواصل(31) ويكاد الناقد أن يعنى هنا بدراسة كيفية توظيف الضمائر في القصيدة حيث يلاحظ تواتر الضميرين (هو) و(أنت) بطريقة متناوبة على امتداد مقاطع القصيدة الثمانية. إلا أننا استغربنا اعتماده في هذا التحليل تقسيماً ثمانياً جديداً لا علاقة له بالتقسيم السـابق الذي اعتمـده في المعيار الاستكشـافي الأول، مما يجعـل القصيدة تتخذ مفاصل هيكلية مغايرة تماماً. ويخصص بعد ذلك المعيار الاستكشافي الرابع والأخير لفحص مفاصل التضافر علىٰ مستوىٰ البنىٰ النحوية والتركيبية، حيث درس مظاهر التوازي النحـوي والتركيبي، وأنـواع الجمل حيث يـولي أهميـة خـاصـة لفـاعليـة الجملة الشـرطيـة في القصيدة التي تتواتر بطريقة لافتة للنظر. ويخلص بعد ذلك إلى القول بأن إبداعية أي نص أدبي لا يفسرها إلّا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي الثاوي وراء بنيته الصياغية والذي يُستصفى من خلال مراتب البناء بدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ وختماً بالمضامين الدلالية بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة(32). ويمكن أن نعدَّ تجربة الناقد في تحليل قصيدة أحمد شوقي تجربة متقدمة في حقل التحليل الأسلوبي والنقدي استطاعت أن تتجاوز الكثير من عناصر الضعف والتخلف في مقاربات الناقد السابقة، لكننا نأخـذ عليها إسـرافها في ابتكار وتوليد العديد من المصطلحات الأسلوبية والنقدية الجديدة التي تمتلك هنا ـ وللمرة الأولى ـ دلالات اصطلاحية ونقدية جديدة، كما أن الناقد لجأ إلى طريقة تجزيئية في النقد والتحليل والمعاينة من زوايا نظر متباينة أحياناً دون أن نلمس جهداً موازياً لدمج العناصر البنيوية كافة داخل بوتقة رؤيوية موحدة. وتظل هذه المحاولة، على الرغم من كل المآخذ التي قد تسجل عليها ـ تجربة رائدة ومتقدمة في حقل الأسلوبية العربية الحديثة.

وبعد، لو أعدنا فحص مسيرة الناقد الأسلوبية هذه لوجدناها تمر بمرحلتين أساسيتين:

الأولى وهي التي قدم لنا فيها دراستيه عن الشابي والمتنبي وكان ينصبُّ فيهما تركيز التحليل الأسلوبي من وجهة النظر الوظيفية على استكناه طبيعة الفاعلية التعبيرية من طرف المرسل [أي المؤلف] أساساً. ويمكن أن ينتمي مثل هذا اللون من التحليل الأسلوبي لما يسمى بـ «الأسلوبية العاطفية» أيضاً حيث التركيز على دور الذات الفاعلة في عملية خلق الرسالة الشعرية.

أما المرحلة الثانية فتمثلها تجربة الناقد في تحليل قصيدة أحمد شوقي، وهي أقرب ما تكون إلى استلهام «الرسالة» الشعرية ذاتها [وهو في هذا يقف إلى جانب جاكوبسون] في تركيزه على استكناه مقومات أدبية أو شعرية الرسالة الشعرية. إلا أن المسدي من جهة ثانية لا يقتصر فقط على استكناه تشكلات الصوغ الشعري على مستوى «الكلام» - في فرادته - وإنما يتعداه إلى استقراء ما هو جوهري على مستوى «اللغة» في شمولها ونمطيتها ومعياريتها.

وبعد كل ما تقدم يمكن أن نخلص إلى القول بأن تجربة الناقد د. عبد السلام المسدي هي تجربة خصبة ومتطورة، وتومىء إلى إمكانية الانفتاح مستقبلاً على آفاق متجددة في مجال معاينة النص الأدبي أسلوبياً ونقدياً.

الهــوامش

(1) «الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب». عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب ـ تونس ط 1) 1977.

(2-3) المصدر السابق ص 115 و 119.

(4) راجع على سبيل المثال دراسته «في تعريف الخطاب الأدبي في كتاب النقد والحداثة». د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة ـ بيروت (ط1) 1983.

(5) «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون» د. عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع 1984، ص 13-63.

(6) المصدر السابق، ص 64-94.

(7) «النقد والحداثة» د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت (ط 1) 1983 ص 61-101.

(8) «قراءات» ص 13.

(9-10-11-12-13-14-15-16-17) المصدر السابق ص: 17 و 18 و 21 و 68 و 69 و 70.

(18-19-20) المصدر السابق ص: 87 , 80 و 92.

(21) «النقد والحداثة» ص: 61-101.

(22) المصدر السابق ص: 71-72.

(23-24-25-26-27-28) المصدر السابق ص: 74 و 77 و 101 و 77 و 78.

(29-30-31-32) المصدر السابق ص: 79 و 80 و 81 و 101.

فضاء الشعرية الحديثة

مصطلح «الشعرية» مصطلحٌ قديم حديث. قـديم لأنه استخـدم لأول مرة من قبـل ارسطو عنواناً لكتابه «بويطيقا» أو «فن الشعر». كما اعتاد العرب على ترجمته، وقد عني فيه ارسطو باستقصاء جماليات الاجناس الأدبية في عصره كالملحمة والدراما والشعر الغنائي، دون أن يقتصر على الشعرفقط؛ وهذا المصطلح حديث لأنه قد اكتسب دلالات جديدة منذ مطلع هذا القرن على ايدي الشكلانيين الروس وممثلي حلقة براغ، وأصبـح فيما بعـد - وتحديداً منذ الستينات - الشغل الشاغل للعاملين في حقل الدراسات الالسنية والسيميولوجية كالبنيوية والتفكيكية وما بعد البنيوية وإتجاهات نقد القراءة وما إليها.

وإذا كان المترجمون والنقاد العرب القدامى قد مالوا إلى تعـريب المصـطلح تارة بـ «بويطيقا» أو ترجمته بـ «فن الشعر» تارة أخرى، فان المترجمين والنقاد العرب المعاصرين قد أوجدوا له، إضافة إلى ما تقدم، مقابلات ترجمية عديدة ظلت تتنازع الساحة الادبية قبل أن تستقر بشكل شبه نهائي عند هذا المصطلح، وأعني به مصطلح الشعريـة، ومن هذه المقـابلات التي شـاعت ردحاً من الـزمن مصطلحـات: «الانشـائيـة» و «نـظريـة الادب» و«الشاعرية» و «قضايا الفن الابداعي» و «علم الأدب» و «صناعة الأدب» وما إلى ذلك[1].

ويعود الفضل الاكبر في تحديد مصطلح الشعرية الحديثة للشكلانيين الروس الذين نبهوا إلى أن وظيفة النقد لا تتمثل في الحديث عن الادب او النصوص الأدبية الفردية بل عن أدبية هذه النصوص، وقد لعب رومان ياكوبسن دوراً أساسياً في تطوير هذا المفهوم وربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة لمقومات الرسالة الشعـرية ووظـائفها الست، وكشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم المهيمنة الذي كشف فيما كشف عن هيمنة الوظيفة الشعرية على مـا عـداهـا من وظـائف أخـرى في كـل نص إبـداعي. وقـد بيَّن يـاكـوبسن ان إستهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة»[2]. إلا أن ياكوبسن استدرك مبيناً أن الوظيفـة الشعريـة هي ليست الوظيفـة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة، وكان بذلك إنما يرد على اولئك الذين يذهبون إلى أن هذه الوظيفة ليست موجودة في الكلام العادي الذين تؤدي فيه اللغة

وظيفتها الاجتماعية الاساسية وان الوظيفة الأدبية تكون إذْ ذاك في الدرجة الصفر. واكد أن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة أدبية، إلا ان هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر[3] اعتماداً على مفهوم المهيمنة[4]. ويبدو لنا أن تودوروف كان هو الناقد المهم الذي عُني، بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر. ولا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاته من توظيفٍ لهذا المصطلح. واضافة إلى ذلك فله كتاب مرجعي مهم عن الشعرية، ظهرت ترجمته إلى العربية[5]، كما له كتاب آخر عن «شعرية النثر» poetics of prose[6] خصصه أساساً لدراسة الشعريات السردية الحديثة، وقد عاد حديثاً لمواصلة جهوده في المختارات التي اختارها من النظرية الأدبية الفرنسية والتي إستهلها بتحديد مطوَّر لمفهوم الشعرية[7]. ولا يمكن أن ننسى فضله في تحديد هذا المصطلح وغيره في «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة» الذي ألفه بالاشتراك مع دوكرو[8].

يؤكد تودوروف في كتابه «الشعرية» أن العمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.. وهو يرى أن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[9]. ويمكن لنا أن نلمح بوضوح خلف كلمات تودوروف هذه المنطلقات الأساسية للشكلانيين الروس ولياكوبسن حول مفهوم الأدبية فبيَّن أن الشعرية قد جاءت لتضع حداً للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية[10]، وخلص إلى القول بأن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل[11]. وحاول هذا الناقد أن يكشف ـ عن طريق المقارنة ـ العلاقة بين الشعرية من جهة والألسنية والبنيوية والنقد والقراءة من جهة أخرى. وركز الناقد في مواطن أخرى على أهمية دلالة مصطلح «الشعرية» الذي يعني، «آية نظرية داخلية للأدب»[12] أو «نظرية الأدب»[13] بشكل أعم، كما يقصر ذلك أحياناً على اعتبار الشعرية «نظرية عامة للخطاب الأدبي»[14]. ويقيم تودوروف في بعض الاحيان معارضة بين مفهوم التأويل ومصطلح الشعرية. فهو يرى أن هذا الاختلاف يمثل ثنائية ضدية بين الخاص والعام. فهدف التأويل هو الاعمال المفردة التي تكون بمجموعها الأدب، بينما يكون موضوع الشعرية هو القوانين العامة التي تتحكم في وظائفية الأدب واشكاله وتنويعاته[15]. ويؤكد تودوروف على الطبيعة المحايثة للشعرية التي تجعلها تعنى بالبنية اللفظية للنص دون أن تصرف أهتماماً لعملية إنتاج النص أو تلقيه[16]، ومعنى هذا أنه لا يعد القراءة والتلقي جزءاً من الشعرية.

ومن هنا نجد أن مفهوم الشعرية بوصفه «نظرية للادب» أو «نظرية للخطاب» بالحدود التي رسمها تودوروف إنما ينصرف إلى فعالية وصفية وألسنية ذات طبيعة تزامنية (سنكرونية)، الا اننا يجب أن لا نخلط بين البنيوية والشعرية. وهو تحذير مهم يقدمه لنا

تـودوروف شخصياً. فـإذا ما كـانت البنيويـة منهجاً فـان الشعريـة هي طريقـة للنظر إلى الحقائق[17] ليس الا.

ومع كل ذلك فقد راح مفهوم «الشعرية» في الدراسات النقدية الحديثة يتسع ويشمل العديد من الدلالات في آن واحد[18]. فإضافة إلى اقترانه بمصطلح «النظرية الأدبية» بمعناها الجمالي والنقدي الواسع، راح يشير أيضاً إلى «الوظيفة الشعرية» التي كشف عنها تحليل الرسالة الأدبية عند ياكوبسن. وإذا ما افترضنا أن الشعرية تعني «نظرية الأدب» فمعنى ذلك أننا سنجد أنفسنا بإزاء العشرات من الشعريات عبر التاريخ. نستطيع أن نتحدث مثلاً عن شعرية ارسطو أو شعرية إفلاطـون كما نستـطيع أن نتحـدث مثلاً عن شعـريات هـوارس ولونجينوس وبوالو ولستج والجرجاني وكوتشه وبرغسون وبريشت وغيرها. اما إذا كان الهدف دراسة الوظيفة الشعرية للنص الأدبي، فإننا سنكون امام مجموعة من الادوات الاجرائية التي تفيدنا في الكشف عن الانسان والبنى الداخلية لهذا النص. وسوف تسهم مجموعة الاسئلة التي يطرحها النقد في إستكناه شفرات النص والانتقال بخصائص شعرية نص ما من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالامكان حسب التعبير المنطقي الآرسطي، وبهذا يلعب التفكير النقدي ـ كما يذهب إلى ذلك احد النقاد ـ في كشف أدبية النص «الانتقال بها من الخفاء إلى التجلي»[19]. وفي حالة كهذه يمكن أن نتحدث عن شعرية شكسبير أو المتنبي أو هوغو، أو رامبو أو دوستويفسكي أو نجيب محفوظ أو السياب.

ولو شئنا أن نتحدث عن الشعرية العربية بوصفها «نظرية ادبية عربية» فسوف يكون بمقدورنا الحديث عن عدد كبير من الشعريات العربية بدءاً من الشعرية الشفاهية القديمة، وانتهاءً بالشعرية الحداثية، وهو ما حاول أن يفعله أدونيس مثلاً في كتـابه عن «الشعـرية العربية»[20] أو ما حاول أن يلمسه برفق كمال أبو ديب في كتابه الموسوم «في الشعرية»[21]. أو د. عبد الله الغذامي في كتابه «الخطيئة والتكفير»[22]. لقد اقترن تبلور الشعرية العربية ـ تأريخياً ـ بنضج التجربة الشعرية إلى طورها المنهجي المعروف. ويمكن أن نعدّ أول صياغة للشعرية العربية ممثلة في المبادىء السبعة التي اتفق عليها النقاد العـرب أمثال الآمـدي والقاضي الجرجاني والمرزوقي لمفهوم «عمود الشعـر»[23]. ونحن نميل إلى اعتبـار هذه الشعرية التي جسدها «عمود الشعر» بمثابة التعبير الجمالي الكامل للموقف الكلاسيكي في الأدب العربي. إلا أن هذه الشعرية لم تستمـر طويلاً، إذْ سرعان ما ظهرت بوادرُ شعرية حداثية جديدة جسـدتها تجـارب الشعراء المحـدثين أمثال بشـار وأبي نؤاس وابي تمام. ويستطيع الناقد أن يكتشف «شعـريات» أو نـظريات للشعـر لدى النقـاد الفلاسفـة العرب والمسلمين»[24]. وقد يتوقف الباحث عن خصوصية «شعريـة» مرحلة الاحيـاء و«شعريـة» التجربة الرومانسية العربية، وقد يتوقف عند «شعرية» حـداثية أو عنـد مجموعـة أكبر من

«الشعريات الحداثية» منها شعريات تاريخية وأخرى بنيوية، وقد يؤثر أن يتحدث عن «شعرية» للقراءة وثانية للتأويل وما إلى ذلك.

واذا ما كان الباحث يجدُ نفسه بإزاء سيرورة تاريخية وهو يتحدث عن تطور الشعرية أو الشعريات العربية، انطلاقاً من اعتبار الشعرية مرادفاً للنظرية الأدبية، فإن هذا الباحث نفسه قد يجد نفسه أمام وظيفة وصفية وسنكرونية (تزامنية) ثابتة وهو يتعامل مع نصوص الأدب العربي قديمها وحديثها، لأن همه سينصرف إلى النظر في شفرات هذه النصوص وانساقها وبناها الداخلية كما قد يتوقف أمام دلالاتها ومعانيها التي تشف عنها النصوص ذاتها، وأما إذا كانت الشعرية العربية قديماً قد انصرفت إلى معاينة النصوص الشعرية فقط بسبب أولوية الفاعلية الشعرية العربية آنذاك وتفوقها على ما عداها من أشكال الابداع الأدبي، فان الشعرية العربية الحديثة ـ تعكف ـ شأنها شأن الشعرية الحديثة في النقد العالمي الحديث ـ على فحص التجارب الشعرية والنثرية على السواء، بل يمكن القول إن الشعرية العربية اليوم أكثر إنهماكاً بفحص آليات الخطاب السردي والدرامي والنقدي منها بفحص آليات الخطاب الشعري، وهذا ما يؤكده الازدهار النسبي للسرديات ولنقد النقد مثلاً في نقدنا الحديث.

ويمكن أن نلاحظ أن الشعرية العربية التي بدأت بالتبلور منذ السبعينات هي شعرية حداثية تعنىٰ بوصف النصوص الأدبية وكشف قوانينها، وهي تمثل، كما يرى أحد النقاد العرب، إلتحاماً بين الاسلوبية والادبية[25]، وهي أيضاً تتجاوز الموقف البلاغي لأنه موقف معياري يرسل الاحكام التقييمية، وهي بهذا، كما يرى الدكتور المسدي، أقرب ما تكون الى الاسلوبية التي تنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الاحكام التقييمية بالمدح إو التهجين ولا تسعى إلى غاية تعليمية[26].

ولكي نكون دقيقين علينا أن نأخذ بنظر الاعتبار الشروط التاريخية لتشكل الشعرية العربية بوصفها شعرية تاريخية: فالخطاب الأدبي العربي هو خطاب محمل بحمولات معرفية ودلالية موجهة نحو متلقٍ محدد داخل مجتمع ما، ولذا لا يمكن للشعرية العربية إلا أن تكتسب بعدها التاريخي، وأن لا تقتصر على الوصف الموضوعي، وإنما تُعنىٰ بكشف القيمة المعرفية والدلالية والايصالية للخطاب الأدبي العربي أيضاً، الذي ما زال يختزن في ذاكرته مكنونات الخطاب الشفاهي ورسالة الايصال الموجهة نحو الآخر.

وليس لنا بعد هذا إلا أن نقول ـ ونحن نختتم ورقتنا هذه ـ مع الناقد كمال أبو ديب عندما قال: «اذْ احدد الشعرية في إطار الفجوة: مسافة التوتر واركز على اكتناهها في تجلياتها في النص الشعري فانني لا أهدف الى جعل الشعرية قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفرٍ

لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف أو زبرجد على ياقوت على ذهب على عسجد، ولا أسلخ الشعرية عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الانسان ومشكلاته وازماته وصراعاته واسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته. على العكس من ذلك تماماً، أنا أؤمن بأن الشعرية ، والشعر، هما جوهرياً نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه وتمنح الوجود الانساني طبيعته الضدية العميقة: «فمأساة الولادية وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت»[27].

الهـــوامش

(1) راجع بهذا الصدد: «مصطلحات النقد الحديث» حمادي صمود، «حوليـات الجامعـة التونسيـة» كلية الآداب العدد (15) 1977 ص 134، و«أثر اللسانيات في النقد العربي» توفيق الزيدي، الدار العـربية للكتاب، ليبيا ـ تونس 1984 ص 170-171 حيث يحصي المؤلف عدداً من هذه المقابلات «والخطيئـة والتكفير» د. عبد الله الغذامي، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985 ص 18-19 حيث يعترض الناقد على ترجمة المصطلح بالانشائية أو الشعرية ويفضل مصطلح الشاعرية. وراجع أيضاً «قاموس اللسـانيـات» للدكتـور عبـد السـلام المسـدي ـ الـدار العـربيـة للكتـاب ـ 1984 ص 194، و«معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» للدكتور سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985 ص 127. و«قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي» ـ باختين، ترجمة جميل نصيف، وزارة الاعلام، بغداد 1986 حيث ترجم المترجم مصطلح الشعرية بـ«قضايا الفن الإبداعي».

(2) «قضايا الشعرية» رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر/المغرب، 1988 ص 31.

(3) «مصطلحات النقد الحديث» حمادي صمود ص 141-142.

(4) حول مفهوم المهيمنة راجع «القيمة المهيمنة» لياكوبسن في كتاب «نظرية المنهج الشكلي ـ نصـوص الشكـلانيين الروس» تـرجمة إبـراهيم الخطيب ـ بيـروت/المغرب 1982 ص 81-88 و«حـول القيمـة المهيمنة» أنور المرتجي، مجلة «عالم الفكر» العدد الأول، ابـريل ـ مـايو ـ يـونيو 1987 / الكـويت ص 18-200.

(5) «الشعرية» ترفيطان تودوروف ـ ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال / المغرب 1987.

(6) Poetics of Prose, T. Todorov.

(7) French Literary Theory, edited by T. Todorov, Cambridge University Press, London, 1982.

(8) «Poetics» in «Encylopedic Dictionary of Sciences of Language», by O. Ducrot and T. Todorov, the John Hopkins University, U.S.A. 1979, p. 79-84.

(9) «الشعرية» تودوروف ص 23.

(10) المصدر السابق ص 23.

(11) المصدر السابق ص 24.

(12) Encylopedic Dictionary of the Sciences of Language, p. 78.

(13) French Literary Theory today, p. 1.

(14) Ibid, P. 2.

(15) Ibid, P. 2.

(16) Ibid, P. 2.

(17) Ibid, P. 2.

(18) راجع تحديد المصطلح في «معجم المصطلحات الأدبية المعاصـرة» للدكتور سعيـد علوش، ص 127.

(19) «مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع» منشورات عيون ـ الدار البيضاء / المغرب، 1987، ص 3.

(20) «الشعرية العربية» أدونيس، دار الآداب، بيروت 1985.

(21) «في الشعرية» كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

(22) «الخطيئة والتكفير» د. عبد الله الغذامي، منشورات النادي الأدبي الثقافي/جدة، السعودية 1985.

(23) «معجم النقد العربي القديم» د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989 ـ الجزء الثاني ـ مادة «عمود الشعر» ص 133-134.

(24) «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين» د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير / بيروت 1983.

(25) «الخطيئة والتكفير» ص 18.

(26) «النقد والحداثة» د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة / بيروت 1983 ص 256.

(27) «في الشعرية» كمال أبو ديب ص 143.

اللغة الثانيـة:

الحداثـة النقديـة وإشكاليـة أحكام القيمة

يطمح هذا البحث لدراسة وفحص ماهية الرؤيا النقدية الحداثية من جهة، وعلاقة هذه الرؤيا باحكام القيمة من جهة أخرى. ولذا فان البحث سيعمد أولاً إلى تحديد المصطلحات الأساسية التي يتعامل معها ومن ثم تشخيص الاشكاليات الأساسية التي ترتبط بالظاهرة قيد الدراسة.

ولا بد للباحث في ميدان كهذا وان يصطدم بحقيقة لا بد من تأشيرها وهي أن اشكالية الرؤيا النقدية الحداثية هي أعقد بكثير من اشكالية الرؤيا الحداثية للأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة والمسرحية. وكما لاحظ أحد النقاد العرب بحق فان «الابداع النقدي يدخل في إشكالية حادة أكثر من تلك التي يعاني منها الخلق الروائي»(1) مثلاً ومرد ذلك، على ما نرى، يعود إلى مفارقة تاريخية غريبة: فالحركة النقدية، سواء في الأدب الأوروبي الحديث أو الأدب العربي الحديث التي انهمكت بعملية التنظير لماهية الحداثة في الأنواع الأدبية الإبداعية، نسيت أن تنظر لماهية الحداثة في الرؤيا النقدية، وهي وان فعلت ذلك، ففي وقت متأخر للغاية، وعلى مساحة محدودة نسبياً، ودون أن تتوصل إلى ثوابت نقدية واضحة في هذا الميدان.

ولذا فلا يمكن أن نكتشف غياب أية تحديدات دقيقة وشاملة لمفهوم الحداثة النقدية بل سنكتشف أن الكثير من الحركات النقدية الحداثية آثرت أن تقرن نفسها بمسميات ومصطلحات أخرى مثل حركة «النقد الجديد» New Criticism في أمريكا وانكلترا وحركة «النقد الجديد» Nouvelle Critique في فرنسا، دون أن تتمسك بمصطلح الحداثة، مثلما تمسكت به الحركة الشعرية الحداثية مثلاً.

ولذا فإن من الطبيعي أن ينصرف ذهن الباحث، في مثل هذه الحالة، إلى تلك المرحلة المتميزة من تاريخ الأدب الأوربي والتي اصطلح على تسميتها بالحداثانية Modernism والتي بدأت ـ على ما تذهب إليه معظم الدراسات النقدية في هذا الميدان ـ

منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر واستمرت طيلة العقود الثلاثة الأخيرة من القـرن التاسع عشر واستمرت طيلة العقود الثلاثة الأخيرة في هذا القرن[2]. ورغم اتضاح الملامح الحداثية للشعر والرواية بطريقة لافتة للنظر خلال هذه الفترة، لم يحاول الخطاب النقدي أن يميـز نفسه عن الاتجـاهات النقـدية السـائدة في العصـر وهـو يستنبط الأسس الجمـاليـة والاونطولوجية والمعرفية للاتجاهات الحداثية والحداثانية للأنواع الابداعية المختلفة، أما إذا شئنا أن نوسع مفهوم الحـداثة Modernity بصيغتـه الشاملة وغيـر المذهبيـة المحدودة، ونحرره من اطاره الزمني الموقت لينطوي على معاني التجديد والابتكار والمغايرة والتجاوز لما هو قديم وسلفي ومتخلف، فالمشكلة تزداد اضطراباً، فأية مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي الأوربي، أو التاريخ الأدبي العربي هي التي يمكن أن نعدها حديثة؟ هنا، بالتأكيد، تبرز احتمالية ظهور نزعات تاريخية نسبية وأحكام شخصية،/إلا أن الباحث لا يستطيع في جميع الحالات أن يتهرب من مواجهة هذه الإشكالية الخطيرة. ولا نريد في هذه المداخلة أن نستفيض، على حساب خطة البحث وهدفه، في هذه المسألة لأنه سبق لنا وأن فحصنا هذه القضية في مواطن أخر[3]، وبشيء من التفصيل.

لو حاولنا العودة إلى التاريخ الأدبي الحديث لوجدنا اضطراباً واضحاً في مفهوم الرؤيا النقدية الحداثية على الصعيدين الأدبي والعربي. ونحن نميل لتحديد الحداثة النقدية بتلك الاتجاهات النقدية التي أسهمت بالتبشير بحركات الحداثة والحداثانية وما بعد الحداثانية في الأدب الأوربي وتواصلت في الكتابات النقدية طيلة هذه الفترة ضمن قنوات متعددة، وهي تتقاطع تارة وتتعايش تارة أخرى مع الاتجاهات النقدية التقليدية والاكاديمية المختلفة. أي أننا لا نريد أن نقصر حركة الحداثة النقدية على مرحلة زمنية محددة كالحداثانية الأوربية، مثلاً، وانما نحاول أن نشخص أهم المقومات الداخلية للرؤيا النقدية الحداثية بغض النظر عن المسميات المستخدمة طيلة هذه الفترة.

وتفتقر أغلب كتب التاريخ الأدبي الأوربي إلى تحديدات واضحة لمـاهية الحـداثة النقدية ؛فكتاب البيريس «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين» والذي كشف فيـه الناقـد الفرنسي عن أوجه الحداثة في المغامرة الشعرية والروائية بحماسة فائقة لم يقل شيئاً محدداً بخصوص تحديد طبيعة الموقف الحداثي في النقد، كما أن الناقد بدا لنا غير متحمس أبداً للوضع النقدي خلال النصف الأول من هذا القرن، بل، على العكس تماماً، كان يشكو من شهود القرن العشرين اقبالاً على الطريقة «التنقيبية» التي ولدت على أيدي سانت بوف وتين ولانسون في القرن التاسع عشر والتي بولغ فيها ـ كما يقول ـ إلى حد العبث تحت تأثيـر النزعة الألمانية المدعية: نقد وتحقيق النصوص، وهو لون من النقد الذي يعنى بـدراسة التحـريفات الـطارئة على النص وتفسيـر الأثر الأدبي بسيـرة حيـاة الكـاتب وبيئتـه وجيله الأدبي[4]، وهو لا علاقة له بمدلول النقد النصي المعاصر.

أما كتاب ستانلي هايمن «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» فهو يقدم خلطاً غريباً لمفهوم الحداثة النقدية، فهو تارة يعلن أن النقد الحديث يبدأ بافلاطون وأن أرسطو مضى فيه ووسعه، وأن هذين الرجلين هما على التحقيق رائداه العظيمان[5]. «الا أنه من جانب آخر يُعنىٰ بشكل خاص ببعض النقاد الامريكيين والانجليز الذين ظهروا خلال النصف الأول من هذا القرن والذين يعدهم نقاداً حديثين. وهو يرى أن هؤلاء النقاد يسيرون بالأدب سيرة مخالفة، ويحصلون من هذا الأدب على أشياء مخالفة أصلاً. ويخلص من ذلك إلى تعريف للنقد الحديث يظل مائعاً ويفتقد إلى التحديد والدقة، حيث يقول عن النقد الحديث بأنه «استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضاً في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب»[6]، ومثل هذا التحديد يتقاطع مثلاً مع تحديدات رينيه ويليك وأوستن وارين في «نظرية الأدب» حول ملامح الحركة النقدية في النصف الأول من هذا القرن، إذ يذهب هذا الناقد إلى التمييز بين منهجين في النقد: المنهج الخارجي والمنهج الداخلي - وهو تقسيم شاع كثيراً في البحث النقدي - حيث يسعى منهج الدراسة الخارجية إلى تفسير الأدب في ضوء سياقه الإجتماعي والتاريخي. ومثل هذه الدراسة تغدو في معظم الحالات شرحاً تعليلياً تتصدى لدراسة الأدب وشرحه، وأخيراً لإرجاعه إلى أصوله[7]. ويرى الناقدان أنه قد حدثت في الفترة الأخيرة «ردة سليمة تقرُّ بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها»[8]. وهو جوهر المنهج الداخلي الذي يراه الناقدان منسجماً والاتجاهات النقدية الحديثة التي يبشران بها، لأنه يرفض مفهوم النسبية التي تقول إن الأزمنة المختلفة تتطلب مقاييس مختلفة»[9].

واذا كان ستانلي هيمن يضع امتيازاً للنقد الحديث يتمثل في استعمال تقنيات غير أدبية، وضروب للمعرفة غير الأدبية، فان القسم الأغلب من الاتجاهات النقدية الحداثانية والحداثية - رغم تباين منطلقاتها ومناهجها وأصولها - راحت تلح على ضرورة تأسيس نقد وصفي محايث يستمد كل مقوماته من اللغة ذاتها وينهمك بمعاينة النص الأدبي بوصفه نسيجاً لغوياً، ومثل هذا النقد يرفض في الوقت عينه، الاتكاء على التقنيات وضروب المعرفة غير الأدبية وهو عموماً ينضوي تحت لافتة «المنهج الداخلي في دراسة الأدب» التي حدد معالمها وارين وويليك. ومن اللافت للنظر أن هذه الاتجاهات لا تصر على استخدام مصطلح الحداثة مثلما يفعل الشعر مثلاً بل تؤثر مصطلحات ومسميات مختلفة تماماً. فحركة الحداثة النقدية اتخذت لها في الأدبين الأمريكي والانكليزي، مسميات مثل «النقد الموضوعي» و«النقد التحليلي» و«النقد التطبيقي» و«النقد الجديد» New Criticism؛ ولعل حركة النقد الجديد هي أوضح الحركات في انتمائها للمنحىٰ الحداثاني في الرؤيا النقدية. كما اتخذت حركة الحداثة في بلدان أوربية أخرى مسميات مغايرة كالشكلانية الروسية ومدرسة «النقد الجديد» الفرنسية. فمدرسة «النقد الجديد» في الأدبين الأمريكي والأنكليزي قد سعت لتطوير تقاليد

النقد الموضوعي التي وضع «أسسها ت. س. اليوت ودمجها بمنهجية «النقد التطبيقى» لدى ريتشاردز، فواصلت هجومها على نظرية التعبير الرومانسية، كما ركزت هجومها الجديد على النزعات التاريخية النسبية وعلى المنطلقات السوسيولوجية والأخلاقية والاكاديمية وكل المقاربات الخارجية. وقد أولت حركة «النقد الجديد» اهتماماً زائداً للمقاربة النقدية الداخلية عن طريق التحليل الدقيق للمكونات اللغوية والجمالية للعمل الأدبي بحيث صار النقد يطمح لأن يكون غاية في نفسه تماماً[10]. ويرى أحد المتحمسين لمدرسة «النقد الجديد» أن المعلم الأول من معالم النقد الحديث يقوم على «الدراسة العلمية الموضوعية التي تنفذ إلى دقائق عملية الخلق الفني ودقائق عملية التذوق، ومن ثم عملية النقد»[12]. ويعترف كلينيث بروكس أحد أبرز ممثلي «النقد الجديد» أن منهجه النقدي يتمثل في تجاهل الدراسة التاريخية للقصائد التي يدرسها فلا يحاول اعتبارها تعبيراً عن العصر أو تصويراً لأوضاع اجتماعية أو أن يلتمس فيها تفسيراً لظاهرة تاريخية أو فلسفية، وإنما ينصب تناوله لهذه القصائد على النواحي الفنية فحسب محاولاً ابراز الجمال الفني في كل قصيدة من وجهة البناء الشعري ومكوناته وخصائصه وتفاعل هذه جميعاً[13]، ويعلن رانسوم «أن التفسير النفسي للأدب والأحكام الأخلاقية كلاهما خاطىء، لأن المنهج الوحيد المشروع هو النقد الجمالي الذي يضيء العمل الأدبي من الداخل[14].

ومن هنا نجد أن اتجاه «النقد الجديد» هذا إنما يواصل المنحىٰ الأونطولوجي والجمالي للكثير من النزعات الحداثانية الأوربية، وإن كان ظهوره لاحقاً لتلك الحركة وبعد انحسارها تاريخياً وزمنياً من الساحة الثقافية. ومع ذلك فإن هذا الاتجاه لم يحاول أن يتمسك بمسميات حداثية أو حداثانية كما كان يفعل الشعر بل اختار له كما رأينا مسميات جديدة تماماً، وهذا تأكيد آخر على غياب الوعي المنهجي الواضح بماهية الحداثة النقدية في النقد الأروبي طيلة النصف الأول من القرن العشرين. وهذا الأمر ينطبق، وان بمستوى آخر على اتجاه آخر يحمل التسمية ذاتها. ذلك هو اتجاه «النقد الجديد» Nouvelle Critique الفرنسي، والذي راح يشمل لاحقاً اتجاهات النقد البنيوي، فهذا النقد، هو الآخر نقد داخلي وجمالي في جوهره يركز على النص وآلياته الداخلية، ويعود الفضل للناقد رولان بارت في الدفاع عن هذا الاتجاه ضد هجمات ممثلي النقد الأكاديمي الفرنسي أمثال ريمون بيكار.

ويمكن أن نعد كتاب «النقد والحقيقة» لرولان بارت بمثابة بيان «مانيفستو» لاتجاه «النقد الجديد» في فرنسا، وهو اتجاه نقدي، يختلف كثيراً عن نظيره في الأدبين الأمريكي والإنكليزي، إلا أنه هو الآخر لا يتمسك بالانتماء إلى نزعة حداثانية أو حداثية محددة. إلا أنه ينشأ بعد إنحسار الموجة الحداثانية الأوربية وبالذات في النصف الثاني من القرن العشرين. ويرى الناقد الأمريكي جوناثان كلر أن بارت يدافع عن النقد الجديد بوصفه نقدا

تأويلياً متنوعاً وحياً لا يطمح ممارسوه إلى إقامة وقائع حول الأثر الأدبي، وإنما إلى ارتياد معناه من موقف فلسفي ونظري حديث[15]. ونحن نرى أن هذا النقد يحمل هو الآخر جوهر الأرث الاونطولوجي للحداثانية الأوربية وان جاء متأخراً عنها، ولذا فهو أفضل ممثل للمنحى الحداثاني في النقد الأوربي، لأنه يمتلك وضوحاً واستيعاباً لوظيفة النقد الأدبي الحداثانية، ولأنه ترك بصماته الواضحة فيما بعد على الكثير من الاتجاهات والمقاربات والمناهج النقدية الأوربية والعربية.

يحاول رولان بارت ومن منظور بنيوي شكلاني وسيميولوجي إقامة نقد محايث يستمد معاييره وأدواته المنهجية من عناصر ألسنية وسيميولوجية صرف، رافضاً الإحالة إلى ما هو خارج النص كالمرجع والمؤلف والسياق والاطار التاريخي والاجتماعي، ولذا فهو في تحديده لتعريف النقد ينزع إلى اقصاء كل ما له علاقة باحكام القيمة. فهو يرى أن النقد خطاب حول خطاب، وهو قول ثانٍ (أو لغة واضعة) Meta - Language يمارس على قول أول، ويخلص بارت إلى القول إنه إذا لم يكن النقد سوى قول واصف فذاك معناه أن مهمته ليست مطلقاً اكتشاف الحقائق، وإنما الصلاحيات فقط، وهو يؤكد أن القول في ذاته ليس حقيقياً ولا مزيفاً، وإنما صالح أو غير صالح، بمعنى أنه يشكل نظاماً متوافقاً من العلامات. ويصر بارت على نفي أحكام القيمة بقوله إن الحقيقة سراب في النقد، وأن النقد هو شيء آخر غير الحديث باحكام باسم مبادىء حقيقية[16]. الا أن رولان بارت يحاول من جانب آخر الإعلاء من شأن العملية النقدية ويضعها بمصاف العملية الإبداعية، فهو يذهب إلى اعتبار النقد ابداعاً مؤكداً أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وان النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة[17]. ويوضح بارت وهو يقدم تصوراً سيميولوجياً للخطاب النقدي، ان الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات[18]، ويربط بين النقد والقراءة مبيناً ان النقد يستخدم وسيطاً مخوفاً هو الكتابة» وأنه في جوهره قراءة عميقة تكشف في الأثر الأدبي عن مدرك محدد، وهي ـ أي القراءة ـ في ذلك تعمل حقاً على فك الرموز وتساهم في التأويل، ومع ذلك فما تكشف عنه لا يمكن أن يكون مدلولاً وإنما سلاسل رموز فقط وتناظر علاقات[19].

ويكاد تودوروف أن يتفق في كتاباته النقدية المبكرة مع الكثير من منطلقات رولان بارت النقدية وان راح يختط له سبيلاً جديداً منذ صدور كتابه «نقد النقد». فهو يتفق مع بارت في القول «ان النقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب، وإنما هو قرينه الضروري»[20]. الا أنه يتخلى عن فكرة «النص المكتفي بذاته»[21]، والتي كرستها البنيوية، كما يعارض نزعة رولان بارت لإقصاء الحقيقة عن الوظيفة النقدية ويدعو إلى لون من النقد الحواري، الذي يذكرنا بافكار باختين الحوارية، حيث يصبح النقد حواراً بوصفه «لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز على الآخر»[22].

ويربط تودوروف بين النقد الحواري وبلوغ الحقيقة بطريقة جريئة وجديدة تماماً إذ يقول: «لا يمكن بلوغ الحقيقة الذي أطمح إليه إلا بالحوار، في المقابل، كما لوحظ ذلك مع باختين، كي يكون هنالك حوار يجب على الحقيقة أن تطرح كأفق وكمبدأ منظم»[23].

وعلى الرغم من الطابع الحداثي في تنظيرات تودوروف النقدية، فنحن أيضاً لا نلمس ذلك التمسك بالانتماء إلى نزعة حداثانية أو حداثية محددة، وهو دليل آخر على إشكالية الرؤيا النقدية الحداثية عموماً في القرن العشرين والتباس حدودها وهويتها، حتى لتبدو لنا بعض هذه التنظيرات وكأنها تشطب، مرة واحدة، على الموروث النقدي الحداثي في النصف الأول من هذا القرن وتكاد تعلن بصورة غير مباشرة عن بدء المشروع الحداثي منذ النصف الثاني من هذا القرن وبالذات منذ الستينات، وهو أمر لا يمكن القبول به، ويعني، في الوقت ذاته تجاهل الكثير من الروافد والاتجاهات النقدية الحداثية والحداثانية التي أسهمت في بلورة منطلقات النظرية الأدبية في النصف الثاني من هذا القرن. ويمكن أن نلمس مثل هذا الخلط في بعض التصورات النقدية التي ترى «ان المغامرة النقدية في أوربا قد ظهرت أساساً منذ الخمسينات[24]. وهناك من يراهن على أن المفاتيح الأربعة للحداثة النقدية تتمثل في الماركسية والفرويدية والبنيوية والشكلانية»[25] على الرغم من أن الناقد الذي أصدر هذا الحكم يعود للاستدراك قائلاً إن التيارات الأربعة، على أهميتها لا تختزل كل النتاج النقدي الحديث في أوروبا»[26]، وهو بهذا الاستدراك إنما يفتح الباب لاحتواء الكثير من الاتجاهات والمقاربات النقدية تحت خيمة الحداثة النقدية، وهو أمر أكثر منطقية من الأحكام الأحادية التي تميل إلى قصر الحداثة النقدية على منحى واحد، سواء كان هذا المنحى بنيوياً أو سيميولوجياً بشكل عام. ونستطيع أن نخلص إلى القول إن النقد الحديث يضم أغلب الاتجاهات النقدية التي ظهرت منذ مطلع هذا القرن والتي أسهمت في التنظير لحركات الحداثة والحداثانية الأوربية، كما تضم تلك الاتجاهات التي ظهرت بعد إنحسار النزعة الحداثانية تاريخياً في مطلع الثلاثينات ومنها إتجاهات ذات طابع سيميولوجي أو ألسني أو سيولوجي ـ تكويني أو بنيوي أو ما بعد البنيوي، ومنها اتجاهات نظريات التلقي والنقد النسوي Feminist Criticsm وهي اتجاهات متباينة، الا أنها تلتقي في تجاوز المنظور التقليدي والاكاديمي في النقد الأدبي وتفتح باباً واسعاً امام التجريب النقدي بمعايير داخلية أو خارجية أو بهما معاً، وتنطوي على منطلقات تحليلية وتأويلية وسيكولوجية وسوسيولوجية وتقويمية مختلفة.

أما إذا انتقلنا إلى فحص إشكالية الرؤيا النقدية الحداثية في الأدب العربي فسوف نجد صعوبات وتعقيدات مضاعفة، وذلك لأن الناقد العربي، وهو يؤسس خطابه النقدي الحداثي لم يجد سمات واضحة ومحددة للحداثة النقدية الأوروبية، بل وجد خليطاً متنافراً من الاتجاهات النقدية، كما أن هذا الناقد، في إنهماكه بعملية تشخيص الملامح الحداثية

للأنواع الأدبية الابداعية وبشكل خاص في ميدان الشعر، نسي هو الآخر أن يؤشر ملامح حداثته الخاصة، ولذا لم يكن الصراع في النقد العربي يجري ضمن محاولته تأكيد الانتماء الى نزاعة حداثية أو حداثانية محددة، وإنما كان يتخذ مجرى صراع عام بين القديم والجديد، أو بين مختلف المدارس والمقاربات النقدية ذاتها. ونتيجة لكل ذلك فقد لمسنا خلطاً كبيراً لدى الباحثين والنقاد خلال العقود الستة الأولى من هذا القرن في تحديد ماهية النقد الحديث، وهو استمرار للخلط الحاصل في تحديد ماهية ما هو حديث في الأدب العربي، وتكاد الدراسات والبحوث النقدية والاكاديمية تتخذ المعايير ذاتها التي حددت بها ماهية الشعر الحديث مثلاً، فهي تميل لاستعارة مصطلح العصر الحديث من الدراسات التاريخية وتعميمه على تاريخ النقد العربي الحديث. ففي دراسة أكاديمية عن «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»[27] يحدد الباحث نشأة هذا النقد من أوائل القرن التاسع عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين، وإن كان هذا الباحث يقسم هذه الفترة إلى حقبتين: حقبة النقد القديم كما تتمثل في حسين المرصفي ومحمد المويلحي وسيد المرصفي، وحقبة النقد في نشأته الحديثة كما تتراءى في كتابات الرافعي والعقاد وطه حسين والمازني وغيرهم[28]. ونجد أن مفهوم النقد الحديث، لدى هذا الباحث، لا يمتلك ملامح معيارية أو رؤيوية محددة وإنما يتسع إلى جميع الاتجاهات النقدية السائدة، على تباينها، ومنها تلك التي تدرس الشخصية الأدبية اعتماداً على المنهج النفسي، أو تلك التي تعنى بدراسة البيئة أو الدراسة الفنية للأدب[29].

ولا يكاد يختلف باحث أكاديمي آخر درس «النقد الأدبي الحديث في لبنان»[30] عن هذا المنحىٰ، حيث يعلن هذا الباحث أن العقد الأخير من القرن التاسع عشر قد شهد تبلور الاتجاه الجديد واتضاحه، وهو يؤكد أن ربع القرن الذي يبدأ من حوالي سنة 1892 وينتهي بآخريات الحرب العالمية قد حفل بالجديد الفني وطلائعه في النقد اللبناني، حتى إنه كاد يطغى على آثار القديم بعافيته[31]. وهذا ينطبق على منهج مؤلف «النقد الأدبي الحديث في العراق»[32] حيث يدرس الباحث مختلف الاتجاهات النقدية التقليدية تحت باب واحد هو النقد الحديث. ومثل هذا الخلط ناجم عن غياب مفهوم واضح ودقيق للحداثة بشكل عام وللحداثة النقدية بشكل أخص. وهذا الأمر يصدق على الكثير من الكتب والدراسات النقدية الاكاديمية وغير الأكاديمية حول هذا الموضوع ومنها على سبيل المثال «النقد الأدبي الحديث» للدكتور محمد غنيمي هلال و«النقد والنقاد المعاصرون» للدكتور محمد مندور و«دراسة الأدب العربي» للدكتور مصطفى ناصف، و«مقدمة في النقد الأدبي» للدكتور علي جواد الطاهر، و«الأدب وفنونه» للدكتور عز الدين اسماعيل، و «تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين» للدكتور حلمي مرزوق و«سوسيولوجيا النقد العربي الحديث» للدكتور غالي شكري، و«النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته» للدكتور أحمد كمال زكي، و«في نقد الشعر للدكتور محمود الربيعي وغير ذلك كثير.

ولكن، على الرغم من غياب تصور متكامل لمفهوم الحداثة النقدية لدى الباحثين والنقاد العرب، وبشكلٍ خاص خلال النصف الأول من هذا القرن، نستطيع أن نلمس نزوعاً حداثياً وتجديدياً أصيلاً في حركة النقد العربي منذ مطلع هذا القرن، ومحاولة لمفارقة الموقف التقليدي والسلفي والانفتاح على المقاييس والمناهج النقدية الحديثة. إلا أن هذا المنحى الحداثي لم يتبلور تماماً، وظل يتداخل مع الكثير من الترسبات التقليدية والمناهج الأكاديمية، ولم يستطع أن يجدد صورته الحديثة إلا بعد الحرب العالمية الثانية وبالذات منذ مطلع الخمسينات، حيث راح هذا النقد يكتشف نزوعه الحداثي الأصيل وهو يستشرف الآفاق الحداثية للأنواع الأدبية المختلفة وبشكل خاص في ميدان الشعر ـ وبالذات في التنظير لحركة الشعر الحر ـ وإلى حد ما في مجال القصة والرواية والمسرحية. ويمكن أن نشخص بوضوح تعاظم الإحساس بمشروعية النزوع الحداثي لدى الناقد في الستينات التي شهدت بدورها ميلاد أجيال أدبية جديدة تمتلك حساسية فنية مغايرة. وربما تمثل السنوات العشر الماضية ذروة الإحساس بالانتماء إلى الحداثة النقدية في مجال النقد العربي حيث راح الناقد العربي يكتشف آفاقاً نقدية جديدة عن طريق توظيف ادوات منهجية وإجرائية جديدة مستمدة من الالسنية والسيميولوجيا. الا أننا هنا لا نريد أن نقفز على حقائق التاريخ الواضحة فنقصر النزعة الحديثة على الاتجاهات ذات الطابع الألسني السيميولوجي. فنحن نرى أن نزعة الحداثة تمد جذورها في تجارب الرعيل الأول من النقاد أمثال العقاد وطه حسين والمازني وغيرهم، الا أن هذه الملامح لم تكن خالصة ومتبلورة بما فيه الكفاية، ولذا راحت هذه الملامح تزداد اتضاحاً في تجارب الجيل اللاحق وصولاً إلى مطلع الخمسينات حيث نهض جيل نقدي حداثوي اضطلع بمهمة تأسيس حركة نقدية حديثة، لها تماسكها وبرنامجها النظري الواضح، ولم تقتصر هذه الحركة على اتجاه نقدي بعينه وإنما كانت تضم جملة من الاتجاهات الفنية السيكولوجية والتاريخية والسوسيولوجية والايديولوجية وهي إتجاهات تميل في الغالب للمزاوجة بين المنظورين الداخلي والخارجي في الدراسة الأدبية. وجاءت الستينات لتشهد ميلاد جيل أدبي ونقدي طموح وجسور أرسى دعائم حركة نقدية منهجية منظمة أسهمت في التمهيد لتقبل المعطيات النقدية السيميولوجية والألسنية والأسلوبية التي تعرف عليها الناقد العربي منذ منتصف السبعينات وأفاد من بعض جوانبها على مستوى النظر والتطبيق خلال الثمانينات.

وهكذا بدأنا نتلمس وعياً عميقاً بماهية الحداثة النقدية، وربما تمثل مواجهة الدكتور عبد السلام المسدي لهذه الإشكالية واحدة من أجرأ المواجهات في هذا الميدان. فقد سعى المسدي في «النقد والحداثة»[33] لتحديد ماهية الرؤيا الحداثية في النقد الأدبي. ويرى هذا الناقد أنه لا يمكن البتة أن تقوم حداثة نقدية إلا متى جدد النقد مقولاته التي يصدر عنها ومتصوراته التي يتجول بين حقولها ومصطلحاته التي يتعامل بها، مدلياً بمفاهيمه النقدية

وممارساً معاييره الإجرائية، وهـو يؤكد أن النقـد لا يتجدد إلا إذا حـدد نظامـه المفهومي وبـالذات عنـدما يستـحـدث جهـازاً معرفيـاً يباشـر بـه النص الأدبي كمـا لم يبـاشـره بـه السابقون»[34].

ويقدم لنا المسدي تصوراً جديداً لماهية العملية النقدية ووظيفتها يلتقي مع الكثير من التطورات السيميولوجية والالسنية المعروفة، ومنها تلك التي طرحها رولان بارت؛ فهو يرى أن النقـد هو مجمـع التقاء تـوالدين: تـوالد الـوظيفة الانعكـاسيـة أو الـواصفـة (ويعني بهـا Meta - language) وتوالد الوظيفة الشعرية[35]. ويذهب إلى أن العملية النقـدية مهمـا تنوعت وأيا كانت مقاصدها لا تخرج عن قانون قاعدي هو الضابط المعرفي لها وهي انها محاولة لفك الارتباط بين الدوال والمدلولات، أو قل هي سعي إلى رسم خطوط القران بين بنيتين بنية عميقة وبنية سطحية[36]. ويشير المسدي إلى أن مقولة الحداثة النقدية تنهض على اربع دعامـات اساسيـة هي: الدالـة الأدبية، واللغـة الأدبية، والمقـولات النقديـة، والخطاب النقدي، ويذهب إلى أن توافر جميع أو معظم هذه الدعامات هو الذي يحقق الحداثة حيث يلاحظ أن التحام هذه الأركان يخلق أعلى درجة من درجات الحداثة النقدية، حيث تتجلى في هذه المرتبة كثافة الحداثة فتصبح مجمـع الرؤى بحيث تـتـضافر عنـاصر المشروع الثقافي[37].

ويزداد الوعي لدى الناقد العربي بماهية الحداثة النقدية، فيقدم لنا أحمـد المديني ملامح رؤيا نقدية حداثية موحدة تكاد تعيد صياغة مقولات البنيوية الفرنسية في ما يشبه البيان (المانيفستو) النقدي يحتوي على ثماني نقاط أساسية تمتلك نـظرة إلى النص لا كرجـع أساسي لأدبية خارجية، لكن كمجال يمتلك دواله القادرة وحدها على ربط العلاقات مع المدلولات، ثم مقدرة هذه الأخيرة، انطلاقاً من أسس لسانية ثابتـة معروفـة على توظيف وصياغة الدال. ولذا فهو ينفي الوظيفـة التقويميـة للنقد بقـوله « ان النقـد بعد هـذا، يتوارى كدرس ذي طبيعة تلقينية في الأدب، ومعتمد لأحكام القيمة، أنه لا مجال بعد لأي تشريع إلا التشريع الذي يقدر عليه النص وحده بما يمتلك بوصفه صناعة كلام، ولكن أيضاً بوصفه انتاجاً لخطاب هو خطابه»[38]، ويلتقي الناقد مع رولان بارت في اعتبار النقد كتابة توازي الكتابة الإبداعية حيث يقول«ان النقد في توصيف معرفي أهم هو خطاب في الأدب لا يتوقف عن إنتاج وابداع مقولاته، ويبادل علائق التوصيل في الحقل والحقول التي ينصرف إليها، إنه، والحالة هذه، ليس تكملة، عدا أنه ليس سلطاناً على النص، ولا تعليقات موازية، إنه يتحول إلى كتابة أخرى في الكتابة»[39]. وعلى الرغم من رفض الناقد لأحكام القيمة، مثلما يفعل بارت، إلا أنه من جانب آخر لا ينفي الطبيعة الابستمولوجية (المعـرفية) للخـطاب النقدي، فهو يؤكد «ان الخطاب النقدي يشترط بنظام المعرفة، يتأسس على الابستميـة، ويتمفصل بين بنيات الدوال وحقول المدلولات»[40].

وهكذا راحت السنوات العشر الأخيرة تكشف عن وعي متزايد بأهمية الانتمـاء إلى الحداثة النقدية ومفارقة المناهج والمقاربات الأكاديمية والتقليدية المتخلفة، والانتماء إلى المشروع الحداثي الحضاري العربي بشكل عام والمشروع الحداثي العربي الثقافي بشكل أخص بوصفه مشروعاً تاريخياً وحضارياً وسوسيولوجياً نابعاً من حاجات التغيير والتقدم. لقد أحس الناقد العربي خلال هذه الفترة أنه بحاجة إلى أن يطلق في فضاء الإبداع قولة رامبو الشهيرة «لا بد لنا وأن نكون حداثيين بصورة مطلقة». فليس أمام الناقد العربي من سبيل سوى طريق تحديث أدواته ورؤياه ومنهجه تحديثاً جذرياً وشاملاً، وذلك لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق الوعي العميق بحاجات التغيير والتحديث في جسد المجتمع العربي عموماً وفي الرؤيا النقدية تخصيصاً. الا أن الناقد العربي غير مطالب باعادة انتاج آليات الحداثات أو الحداثانيات الأوروبية الغربية، وذلك بسبب التباين الواضح في درجات التطور والتغير بين المجتمعات الأوربية، من جهة، والمجتمع العربي من جهة أخرى، ولذا فالحداثة النقدية العربية لا تغلق نفسها على منهجية واحدة مهما كانت هذه المنهجية متقدمة، وإنما تحتضن العديد من المنهجيات والمقاربات النقدية الخلاقة كما أن هذه الحداثة لا تقطع الجذور التي تربطها بالواقع الإجتماعي وقيمه وحاجاته ورؤاه، ولا تلتزم بمـوقف اونطولـوجي وفلسفي محدد، وإنما تفسح المجال أمام تعددية الأصوات الحوارية وتعـددية المـواقف في فضاء الإبداع والثقافة. ولذا فإذا نزعت الكثير من المقاربات الحداثـانية والحـداثية في الآداب الأوربية والغربية إلى العزوف عن موقف قيمي أو تقويمي واضح والاكتفاء بموقف وصفي محايث، فان الحداثة النقدية العربية تحاول أن تقيم مزاوجة بين المنظورات النقدية الحديثة وأحكام القيمة بشكل عام.

وفي الحقيقة فان الناقد العربي في مواجهته لهذه المسألة، وأعني بها البعد القيمي في الرؤيا النقدية، وجد أن مفهوم القيمة قد تعرض طيلة العقود الماضية إلى نوع من التشويه المقصود ناجم عن شيوع النماذج والتطبيقات الرديئة والميكانيكية لأحكام القيمة من جهة، والعزوف المقصود من قبل عدد كبير من النقـاد والمنظرين الجماليين والشكليين عن كل ما له صلة من بعيد أو قريب بمفاهيم القيمـة.

ومن المعروف أن أغلب النظريات الجمالية والنقدية في تاريخ الأدب والفن والنقد لم تكن تجرؤ على إسقاط الوظيفة التقويمية للعملية النقدية ولعملية التذوق والتلقي. إلا أن النزعات الجمالية والشكلية المتطرفة في الآداب الغربية راحت تدريجياً تغفل هـذا البعد لصـالح موقف وصفي متطرف. ونجد أن هناك ضرورة لفحص مفهوم القيمـة في الرؤيـا النقدية قبل مواجهة موقف النقد العربي الحديث من هذه الإشكالية.

يجمع أغلب النقاد والباحثين، منذ افلاطون وأرسطو، وحتى الوقت الحاضر، على أن للنقد، إضافة إلى وظائفه الأخرى المتمثلة في التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف، بعداً

تقويمياً ـ أو قيمياً ـ لا يمكن اغفاله، وهم يؤكدون على أهمية أحكام القيمة وضرورة فحص القيم الفكرية والإنسانية كقضايا الحقيقة والصدق والقبح والجمال والجودة والرداءة واستخلاص الرؤيا الإجتماعية والحضارية والإيديولوجية التي يحملها النص الأدبي، إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها النص الأدبي والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة، فالناقد ريتشاردز يؤكد أن الناقد «لا يستطيع مطلقاً أن يتجنب استخدام بعض الأفكار القيمية، فوظيفته لها إنما هي تطبيق لآرائه في القيمة»[41]. ويبين ريتشاردز، وهو بصدد تأسيس نظرية سيكولوجية في القيمة أنه لا يسع النقد أن يظل بدون نظرية عامة في القيمة وبدون مجموعة من المبادىء الواضحة في الأخلاق[42]. وينفي رينيه ويليك إمكانية الإقتصار على دراسة الخصائص الأسلوبية مؤكداً أن عملية الوصف للمكونات الفنية ليست عملية موضوعية خالصة محايدة تنفصل عن الحكم التقويمي. ويخلص ويليك إلى حكم مهم فيقول: «ليست هناك حقيقة محايدة في الأدب، وليست هناك خصوصية لم تأت عن طريق حكم نقدي، كما أنه لا يوجد جزء في العمل الفني يمكن أن يحلل بوسائل وصفية خالصة، ذلك أن العمل الفني بناء من القيم، وينبغي أن تدرك القيمة بواسطة الناقد، وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة، أو جعل هذه الدراسة علماً يشبه علم النبات لا بد أن تخفق»[43].

ويوضح ناقد آخر هو بيير ميرسر «اننا عندما نشتغل نقدياً على عمل أدبي فنحن لا نصفه فقط ونجعله مفهوماً من قبل بقية القراء، وإنما نقوم بالحكم عليه في الوقت نفسه، بشكل صريح أو ضمني»[44]. ويستعرض هذا الناقد إشكالية أحكام القيمة في الأدب الانكليزي، فيلاحظ أن التقليد التقويمي له جذوره في النقد الكلاسي الجديد لدى درايدن وبوب وجونسن، وان هذا الاهتمام بأحكام القيمة قد استمر في القرن التاسع عشر من قبل معظم النقاد أمثال ماثيو ارنولد وهنري جيمز، كما تواصل في اعمال عدد من النقاد في القرن العشرين أمثال ف. ر. ليفيز. الا أنه يلاحظ من جانب آخر أن الحماسة الجديدة للموضوعية وللتحليل الدقيق كانت تنطوي على عدم اكتراث بالحكم، بحيث بدت موضوعية الوصف غالباً، وكأنها تقصي التقويم الذي يشتبه في كونه فعلاً ذاتياً مقترناً بالمؤلف، ولذا فهو يلمس أن الرغبة في المعايير الموضوعية قد أدت إلى تطوير نقد وصفي، لم تكن غايته الحكم ولكن المعرفة. الا أنه يشدد على أن الحكم متضمن في الوصف والتحليل، لأن تحليل العمل الأدبي هو إكتشاف للشكل والنسق، وبذا فهو تقدير للقيمة، ويخلص هذا الناقد إلى اعتبار كل نقد جيد بمثابة توكيد وكشف عن القيمة[45].

ويدين الناقد الألماني هورست شتاينمتز انماط التفسير «التأويل» التي تركز على النص فقط، ويرى أن التفسير الأدبي نشاط منتج وبناء يجمع بين النص وبين بعض المعايير التقويمية خارج نطاق النص ذاته[46]. وهو يشير إلى أن التفسير لا يمكن أن يتحقق إلا من

زاوية خارج النص ولذا فهو يرى أن التفسير يصبح مستحيلاً بدون إطار مرجعي خارج نطاق النص. وهو ينعي على التفسير الأدبي خلال العصور الماضية اهماله لوظائفه الاجتماعية مبيناً ان الهدف الحقيقي للتفسير ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالاعمال الأدبية ومدى كفاية هذه المعرفة في النص، ولكن الهدف الحقيقي هو ادراك الوظيفة الإجتماعية للأدب[47].

ومن كل ما تقدم نجد أن نزوع بعض الاتجاهات النقدية الوصفية والموضوعية ومنها بعض الاتجاهات الجمالية والشكلانية والبنيوية لإقصاء القيمة عن الرؤيا النقدية عملية مصطنعة وتحد من فاعلية العملية النقدية ذاتها. لذا وجدنا تودوروف مثلاً قد تصدى لموقف رولان بارت المناهض للحقيقة واعلن في كتابه «نقد النقد» صراحة أنه لا يشاطر بارت موقفه تجاه الحقيقة مؤكداً أن للأدب علاقة بالحقيقة، وللنقد أكثر من علاقة بها[48]. ويشكك تودوروف بنوايا الخطاب الذي يتخلى عن الحقيقة متسائلاً: «ماذا يعني التخلي عن الخطاب الذي يتخذ من الحقيقة أفقاً له: أهو شيء آخر غير الانتساب إلى النسبوية المعممة؟»[49]. ويؤكد هذا الناقد أن العلاقة بالقيم هي من صميم الأدب، ليس لأنه من المستحيل الحديث عن الوجود دون الرجوع إليها وحسب وإنما أيضاً لأن فعل الكتابة هو فعل اتصال مما يتضمن إمكان التفاهم، باسم القيم المشتركة[50]. وقد عاد تودوروف حديثاً لتطوير موقفه من أحكام القيمة في المحاضرة التي ألقاها في جامعة أوكسفورد تحت عنوان «الحقيقة الشعرية: ثلاث تأويلات»[51]. وأكد فيها أن الأدب متصل بالحقيقة وأنه مرتبط بعالم الحقيقة. وتعرض في هذه المحاضرة إلى موقف الاتجاهات البنيوية وما بعد البنيوية Post - Structuralism من إشكالية القيمة فبين أن مهمة النقاد والبنيويين ظلت تتمثل في تشخيص ووصف المكونات التي تكون العمل، أو مجموعة من الأعمال التي يطلق عليها مصطلح الجنس الأدبي، ولا ينفي هؤلاء النقاد علاقة هذه الأعمال الأدبية بالقيم، الا أن ذلك متضمن بانعدام اهتمامهم بهذه القضايا. ان ما يثير اهتمامهم ـ كما يقول تودوروف ـ هي التكوينات الأسلوبية والتمظهرات السردية والتمفصلات الثيمية (الموضوعاتية)، أي العالم المحايث للعمل، ولا شيء سواه[52]. ويستدرك تودوروف مبيناً اننا قد نجد استثناءً في شكل ما وراء الحقيقة Meta - Truth شبيهة بتلك التي لدى التاريخاني. فالناقد قد يتناول فعلاً العلاقة بين العمل الأدبي والحقيقة والقيم، ولكن فقط من أجل اكتشاف ـ أو بالأحرى تقرير ذلك ما دام هو يعرف الجواب مقدماً ـ بوصفه معتقداً أدبياً ـ أن العمل الأدبي غير مترابط نهائياً، وبذا فهو لا يؤكد شيئاً ويقوم بتدمير قيمه الخاصة، وهذا ما يحدث في عملية تفكيك النص[53]. ويخلص تودوروف إلى القول ان الفرق بين البنيويين الكلاسيكيين وما بعد البنيويين يتمثل في ان البنيويين قد اقصوا مسألة الحقيقة في النص بينما يريد ما بعد البنيويين بتناولهم لمسألة الحقيقة أن يعبروا عن حقيقة وحيدة، وهي أن الحقيقة لا توجد، وتظل متعذرة البلوغ[54]. وأخيراً يعلن تودوروف انحيازه الصريح إلى جانب الوظيفة

التقويمية للنقد، اذ يقول وهو يتحدث عن الشعر «ان الشعر هو أيضاً بحث عن الحقيقة والقيم وليس هناك ما يدعو إلى الخجل من اعلان ذلك، وفي السعي لمعرفة كيف يتحقق ذلك بمصطلحات ملموسة»[55].

ويحفل تاريخ النقد الأدبي بالكثير من المعارك النقدية الخصبة التي دارت بين النقاد الذين يؤكدون على ضرورة استخلاص احكام القيمة من النص الأدبي وبين أولئك الذين يدعون لإسقاط احكام القيمة وتجاهلها والاكتفاء بعملية وصف موضوعي محايث؛ وقد شهد النقد العربي، القديم منه والحديث مثل هذا الجدل الخصب، وإن كانت كفة النزعة التقويمية ارجح. والمعايير النقدية الذوقية القديمة، أو تلك التي كشفت عنها المؤلفات النقدية العربية القديمة لم تكن تغفل جانب القيمة بل كانت أحياناً تبالغ بالاحتفال بهذا الجانب حتى يتحول الأمر في بعض الأحيان إلى حكم أخلاقي خارجي وغير نابع من النص ذاته. وفي العصر الحديث، اهتم الرعيل الأول من رواد النقد العربي أمثال طه حسين والعقاد والمازني بأحكام القيمة أيما إهتمام، كما اعار مسألة الصدق عناية خاصة، فهو يتهم بشار بمحاباة الصدق في معظم ما كتب لأنه كان منافقاً في سيرته يداري الناس ويتقيهم ليعيش، لكنه يعترف له بالصدق في موضعين اثنين هما الهجاء وشكوى سوء مكانه من الناس[56].

وحاول طه حسين استظهار عوامل التطور المادي في المجنمع الإسلامي واحتكامه في دعوى الصدق إلى مدى إستجابة الشعراء على ذلك العهد لتلك العوامل، والنزول على مطالبها في القول والتعبير[57]. أما المازني فقد اتهم الكثير من شعراء القديم والحديث بالكذب والتزوير[58]. كما عني العقاد بشوقي وأفصح عن كذبه في كثير من المواطن، بحيث بات الصدق لديه رديف الجودة[59]. ويكاد يجمع النقاد العرب في هذا القرن على ضرورة احكام القيمة في العمل النقدي، شريطة أن لا يكون ذلك بشكل مقحم أو متعسف. ويدعو الدكتور عز الدين اسماعيل إلى الدمج بين القيم الفنية والقيم الفكرية والعقلية وعدم الاقتصار على نظرة أحادية للفن وهو يرى أن فلسفة الناقد الخاصة التي يتخذ منها معياراً لقيمة العمل الأدبي لا بد أن تكون فلسفة عقلية معاً، وهو يذهب إلى ان الحكم النقدي هذا لا بد ان يستمد قيمته، كما يستمد الأدب قيمته ـ من صلته بالحياة[60]. ويبدو لنا الدكتور مصطفى ناصيف في كتابه «دراسة الأدب العربي» أكثر تحفظاً في قبول أحكام القيمة وأقرب ما يكون إلى النزعة الجمالية، وهو يرى أن القصيدة الناضجة لا يمكن أن تقاس بمقاييس الصدق[61]، وهو يعتقد أن هذه العناية البالغة بالصدق صرفتنا عن تحليل الشعر ذاته، وخيل إلى كثيرين إن أمور الصدق الصق بالشعر من توضيح العمل توضيحاً مستقلاً[62]. ويبدو لنا أن الدكتور مصطفى ناصف كان يخشى قيام نزعة تقويمية وأخلاقية خالصة ومباشرة.

ونحن نرى هنا أن دعوتنا إلى رد الاعتبار إلى احكام القيمة لا تنطوي ضمناً على الدعوة إلى خلق نقد تقويمي مستقل ومتكامل. فمثل هذا الأمر قد يقود العملية النقدية إلى موقف

اخلاقي وتعليمي مباشر قد يبعد النقد عن وظيفته الجوهرية المتمثلة في الكشف عن شعرية النص ومقومات حياته الداخلية ورؤياه. ولذا فان المقصود من دعوتنا هذه أن تتحول القيمة إلى بُعْد واحد من ابعاد الرؤيا النقدية ليس الا، وشريطة أن يعمد الناقد إلى استخلاص قيم النص من خلال عملية معاينة طويلة ودقيقة وليس عن طريق القسر والفرض الخارجيين. وهذا ما نلمسه في الكثير من كتابات نقاد هذه المرحلة أيضاً، وان كنا نخشى في بعض الأحيان مغالاة بعض نقادنا في الاحتفال بالمنحى الوصفي والموضوعي في المعاينة النقدية واغفال أو تجاهل احكام القيمة في بعض الأحيان. ونحن بالطبع لا ندعو مثلاً إلى عملية إعادة انتاج أو استحضار نقد تقويمي مخفق كالذي أسسه الناقد الأمريكي ايفور ونترز والذي سقط فيه في موقف اخلاقي ووعظي مباشر دفعه إلى اصدار مجموعة من الاحكام التقويمية التعسفية التي أثارت ضده الرأي العام الأدبي بشكل كامل(63).

ولقد كان المثال السيىء الذي قدمه المنحى التقويمي لدى ونترز من أسباب النفور من أي منحى تقويمي جاد، فقد أصدر هذا الناقد مجموعة من الاحكام التقويمية التعسفية بحق عدد من الادباء وعبر عن اعجابه المفرط باسماء ادبية لا قيمة لها أو تمتلك قدرات محدودة، فقد عد السيدة اليزابيث درايوش - وهي شاعرة مغمورة أرق شاعرة انجليزية، وواحدة من الشعراء القلائل الأحياء الذين يوصفون بالعظمة، كما أصدر حكماً آخر بحق شاعر ثانوي هو أرلنجتون روبنسون قال فيه انه شاعر عظيم رزين، ووصف إحدى قصائده بأنها من أعظم القصائد لا في عصرنا وحده بل في لغتنا أيضاً، ولم يكتف بهذا بل قال عن هذه القصيدة إنها ربما كانت من أعظم ما يقع عليه نظر إنسان، كما تحدث عن شاعرة ثانوية لم تصدر سوى ديوان واحد هي اوليد كرابسي فقال عنها إنها ليست فحسب شاعرة خالدة بل كانت من أشهر الشعراء في عصرنا. ونشر ونترز مجموعة من المختارات الشعرية التي اختارها بنفسه لعدد من شعراء عصره فلوحظ أن نصف الأسماء التي أختارها بنفسه لعدد من شعراء عصره إنما هي اسماء اصدقائه ومريديه وتلامذته، ويؤكد احد النقاد أن اختياره للقصائد كان رديئاً أو مبنياً على الهوى(64).

طبعاً نحن لا نريد أن نحتفي بمولد مثل هذا النقد التقويمي السطحي المتعسف، وإنما ندعو إلى أن يتحول البعد التقويمي إلى بعد داخلي من ابعاد العملية النقدية ذاتها بآفاقها التأويلية والتحليلية والنصية المختلفة، متجاوزين الامتثال لوثنية النص وبنيته وأنساقه فقط، والمجرد من أي بعد معرفي أو تقويمي أو رؤيوي.

وبالتأكيد فان الناقد العربي الحديث، وهو يعيد النظر بماهية أحكام القيمة وكيفية إعادة دمجها بالمنظور النقدي الحداثي سيواجه مجموعة من التساؤلات الإشكالية الدقيقة:

ترى أين تكمن القيمة؟

هل القيمة موضوعية أم ذاتية؟

ألها وجود حقيقي داخل النص أم أنها نابعة من تصوراتنا ووعينا؟

أهي مجرد حاجة سيكولوجية وميتافيزيقية أم أنها شيء خارجي يرتبط بالمرجع؟

وما هي الأدوات والمعايير التي يمكن استخدامها لمعاينة واستقراء القيمة من النص الأدبي؟

هذه تساؤلات غير مشروعة وخطيرة، وعلى الناقد العربي أن يواجهها ويكتشف بتجربته الخاصة اجاباتها الملائمة.

يحفل تاريخ النقد الأدبي وعلم الجمال بالكثير من وجهات النظر في هذا الميدان، وقد حاول الفلاسفة تبرير القيم بمحاكمة عقلية، كما حاولوا ترتيبها انطلاقاً من مثل أعلى، منشئين بذلك ما يدعونه تراتب القيم، أو ما سماه نيتشه جدول القيم، وحسب هذا المفهوم تنطلق لفظة القيمة على كل ما يقترب من النموذج المثالي للخير في كل مذهب من المذاهب الفلسفية، مثال ذلك ان اللذة هي القيمة العليا في مذهب «المتعية». والمنفعة في مذهب «المنفعية» والسيطرة على النفس في مذهب الرواقيين، وهنالك من يرى أن مفهوم القيمة هو أصلاً نابع من الذات ومتأثر بها، فهو بالتالي مختلف بتنوع الأشخاص والمواقف ومرتبط بتحقق الحاجات وارضائها. فالشيء لا قيمة له إلا في تعلق الرغبة به[65]. ويذهب ريتشاردز وهو بصدد اقامة نظرية سيكولوجية في القيمة إلى نفي الصفة المطلقة الموضوعية للقيم مؤكداً ان جميع القيم ذاتية ونسبية، وهو يرى أن القيمة هي القدرة على اشباع الرغبة أو الاحساس بطرق مختلفة معقدة[66]. ويعتقد ي. د. هيرش أن القيمة الأدبية تكمن في العلاقات بين العمل الأدبي وقرائه[67]. ويقدم الناقد جيرمي هاوثورن تصوراً للقيمة مفاده أن القيمة علائقية أكثر من كونها مسألة داخلية أو خاصية كامنة في داخل النص. ويميز هاوثورن بين صنفين من النقاد في تعاملهم مع القيمة. نقاد يمتلكون نظرية واحدية للقيمة وآخرون يمتلكون نظرة تعددية للقيمة. فالنقاد ذوو النظرة الواحدية يقوّمون العمل الأدبي بمعيار ثابت بغض النظر عن طبيعة هذا العمل وجنسه الأدبي، وهم غالباً ما يؤكدون على «الجواهر» أو «الأساسيات» أكثر من تركيزهم على الاعتبارات العلائقية. وبذا فهم يذهبون إلى الاعتقاد بان القيمة تكمن في العمل الأدبي أكثر من كونها في العلاقات التي تربطه بما هو خارجه، بينما يميل النقاد الذين يمتلكون نظرة تعددية إلى الاعتقاد بان كل جنس أدبي يجب أن يحكم عليه بمصطلحاته الخاصة به، أي أن العمل الأدبي المعين يمكن أن يقيم بطرق عدة متنوعة، ويقع ضمن هذا الصنف ما يذهب إليه جون أليس في التأكيد على عنصر التحقق، إذ يرى هذا الناقد أن التقويم لا يشير مباشرة إلى خصائص النصوص وإنما إلى تحققها بوصفها نصوصاً أدبية، ويطلق هاوثورن مصطلح «النظرية التمثيلية» في التقويم الأدبي على

ذلك المنحى الذي يمثله صاموئيل جونسن جورج لوكاش، وهو المنظور الذي يميل لتقويم الأدب بالإحالة إلى عمقه وصحته وتحليله وتصويره للعالم[68]. ويميز الناقد غرييم هف (أو غراهام هو) بين ضربين من القيم: قيم شكلية وقيم خلقية وهو يرى ضرورة التفاعل بين الإعتبارات الخلقية والشكلية بوصفه عملية جدلية، وهو يؤكد على أن التركيب بين النقد الشكلي والنقد الخلقي لا بد وأن يكون ديناميكياً. ويخلص هف إلى القول إن الشكلي ينبع من المتعة بالإيقاع والطراز، والخلقي من الرغبة في التعبير لكنهما يتواصلان في عمل فني غير مكتمل، ويتحدان اتحاداً نهائياً وذلك لأن الأساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية في عمل أدبي هو أنهما قسمان من مشروع واحد[69].

ومن كل ما تقدم نخلص إلى القول إنه لا يمكن للرؤية النقدية الحداثية، رغم كل الإغراءات الشكلية والجمالية، الاقتصار على موقف وصفي وموضوعي محايد للنص ولا بد من تدعيم التحليل الألسني والأسلوبي والسيميولوجي والتأويلي بحد معين من حدود الحكم والتقويم. وهذا بدوره يجب أن يأتي تلقائياً ونابعاً من حيثيات تأويلية مقنعة تستند إلى المعاينة الأمينة لجوهر النص ورؤاه وصولاً إلى استقراء مستويات القيمة والرؤيا في النص الأدبي وبيان مدى صلتها بالحياة والواقع.

مرة تحدث ناقد فرنسي بجرأة مدهشة عن السبب الذي يدفعه للتخلي عن احكام القيمة قائلاً: «ان عصرنا لا يملك اليقينيات المشتركة الاجتماعية والأيديولوجية التي استطاعت في ازمان أخرى أن تعطي السلطة لنقد حكم ملفوظ»[70] وهذا قول يصح على وضع شاعر أوربي في مجتمع يسحق حريته ويستلب ارادته ويحول كل شيء إلى قيمة صنمية وسلعة في سوق التبادل، وهو نفسه الذي فتح الطريق أمام النزعات النهلسية (العدمية) وكل الاتجاهات الشكية واللا إرادية التي ترفض الإيمان بأي يقين موضوعي، الا أن الناقد العربي الحديث لا يعاني بالضرورة من مثل هذا الوضع المأساوي، فهو يمتلك قيمه الخاصة، وإيمانه العميق بالانسان والتغيير والمستقبل، ولذا فهو غير ملزم باستعارة هذا الموقف النهلستي والسوداوي من القيم والحقيقة، بل إنه، على العكس تماماً، يحس بضرورة الدمج الفعال بين الأدوات المنهجية والإجرائية للرؤيا النقدية الحداثية بما فيها من وصف وتحليل وتأويل من جهة وبين منظومة القيم الإنسانية والحضارية التي تزخر بها التجربة الإنسانية. وهذا هو بالذات ما يمنح الرؤيا النقدية الحديثة للناقد العربي الحديث خصوصيتها وتميزها وأصالتها.

الهـوامش

(1) «الرواية والأيديولوجية في المغرب العربي» ـ سعيد علوش. دار الكلمة للنشر، بيروت 1981، ص 119.

(2) راجع «الحداثة» ـ تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلين، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987.

(3) «جدل الحداثة في الشعر» وهو في الأصل البحث الذي تقدمنا به إلى مهرجان المربد السادس عام 1985 ونشر في «مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع» فاضل ثامر وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987، ص 167-210.

(4) «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين» ـ البيريس، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت 1965، ص 124.

(5) «النقد ومدارسه الحديثة» ـ ستانلي هايمن ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم (ج 1) / بيروت 1958، ص 22.

(6) المصدر السابق ص 9.

(7) «نظرية الأدب»، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق 1972 ص 89.

(8) المصدر السابق ص 180.

(9) المصدر السابق ص 179.

(10) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ص 17.

(11) المصدر السابق ص 20.

(12) «النقد التحليلي» ـ محمد محمد عناني، القاهرة [د.ت] ص 8-9.

(13) المصدر السابق، ص 17.

(14) «النقد الإنجليزي الحديث» ـ ماهر شفيق فريد. القاهرة 1970، ص 65.

(15) «النقد والحقيقة» ـ رولان بارت، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب 1985 ص 110.

(16) المصدر السابق ص 8.

(17) المصدر السابق ص 7.

(18) المصدر السابق ص 69.

(19) المصدر السابق ص 77-78، وص 3,60.

(20) «نقد النقد» ت. تودوروف ترجمة د. سامي سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1986، ص 816.

(21) المصدر السابق ص 132.

(22) المصدر السابق ص 147.

(23) المصدر السابق ص 149.

(24) «النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا» ـ د. فؤاد أبو منصور، دار الجيل، بيروت 1985 ص 17.

(25) المصدر السابق ص 20.

(26) المصدر السابق ص 21.

(27) «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر» ـ عز الدين الأمين، دار المعارف بمصر، 1970 (ط 2).

(28) المصدر السابق ص 8-9.
(29) المصدر السابق ص 112-113.
(30) «النقد الأدبي الحديث في لبنان» د. هاشم ياغي، دار المعارف بمصر 1968.
(31) المصدر السابق 149-150.
(32) «النقد الأدبي الحديث في العراق» د. أحمد مطلوب، القاهرة 1968.
(33) «النقد والحداثة» - د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت 1983.
(34) المصدر السابق ص 16.
(35) المصدر السابق ص 21.
(36) المصدر السابق ص 15.
(37) المصدر السابق ص 22.
(38) «في أصول الخطاب النقدي الجديد» - ترجمة وتقديم أحمد المديني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987 ص 5 (المقدمة).
(39) المصدر السابق ص 6.
(40) المصدر السابق ص 6.
(41) «مبادىء النقد الأدبي» - ريتشاردز ص 76.
(42) المصدر السابق ص 76.
(43) «حاضر النقد الأدبي» ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف القاهرة (ط 2) 1977 ص 52-54.
(44) A Dictionary of modern critical terms, edited by Roger Fowler, London, 1973, P. 60.
(45) Ibid P. 81.
(46) «حول إهمال الوظيفة الإجتماعية للتفسير في دراسة الأدب» هورست ستايمتز، ترجمة مصطفى رياض مجلة «الفصول» القاهرة العدد (3) 1985 ص 65.
(47) المصدر السابق ص 68-70.
(48) «نقد النقد» ص 69.
(50) المصدر السابق ص 150.
(51) Poetic truth: Three intertations, T. Todorov in «Essays in criticism», April 1968.
(52) Ibid p. 95.
(53) Ibid p. 97.
(54) Ibid p. 97.
(55) ibid p. 99.
(56) «دراسة الأدب العربي» د. مصطفى ناصيف، دار الأندلس، بيروت (ط 2) 1981w130.
(57) «تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين» د. حلمي مرزوق، بيروت / 1983 ص 483.
(58) «دراسة الأدب العربي» ص 316.
(59) المصدر السابق ص 316.
(60) «الأدب وفنونه» د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي / القاهرة (ط 7 1978، ص 74-77.

(61) «دراسة الأدب العربي» ص 335.

(62) المصدر السابق ص 318.

(63) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ص 114.

(64) المصدر السابق ص 94-96.

(65) «المعجم الأدبي» ـ جبور عبد النور، دار العلم للملايين / بيروت (ط 1) 1990 ص 217.

(66) «مبادىء النقد الأدبي» ـ ريتشاردز ص 23,89.

(67) Unlocking the text-Jeremy Hawthorn, London, 1987, p. 124.

(68) Ibid, pp. 124-126.

(69) «مقالة في النقد» ـ غراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق 1973 ص 50-52.

(70) «النقد الأدبي» ـ كارلوني وفيللو، ترجمة كيني سالم، دار عويدات / بيروت 1973، ص 152.

الفصل الثالث

مشروع حوار مع الفكر البنيوي

البنيوية ومغالطة موت المؤلف

تميل بعض المقاربات البنيوية المعاصرة، وبشكل خاص تلك التي يمثلها ميشيل فوكو ورولان بارت للإعلان عن «موت الإنسان» تارة و «مؤلف الموت» تارة اخرى اذ يرى ميشيل فوكو أن الإنسان هو من اختلاق فكر نهاية القرن الثامن عشر:

«قبل نهاية القرن الثامن عشر لم يكن للإنسان من وجود مثلما لم يكن من وجود لقوة الحياة أو خصوبة العمل أو الكثافة التاريخية للغة، فهو مخلوق حديث العهد جداً، قطره ابداع المعرفة بيديه قبل أكثر من مئتي سنة»[1]. وبعد أن يتساءل فوكو «إن كان للإنسان وجود حقاً؟» وهو تساؤل خطير حقاً يخلص الى نتيجة مفادها أن الإنسان صورة مجازية بين صيغتين للغة. . الإنسان اختراع يبين لنا علم آثار فكرنا بيسر وسهولة حداثة عهده، وربما وشكان نهايته. . أن الإنسان سيختفي»[2].

وهذا الاعلان عن الموت الوشيك للإنسان يقابله لدى بارت مفهوم مقارب آخر هو. . «موت المؤلف» إذ يرى بارت أن المؤلف شخصيته حديثة النشأة وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي من حيث تنبه، عند نهاية القرون الوسطى، ومع ظهور النزعة التجريبية الإنكليزية والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصطلاح الديني الى قيمة الفرد أو الشخص البشري كما يفضل أن يقال»[3].

وواضح أن مسعى بعض المقاربات البنيوية هذا لا ينفصل عن جوهر الحداثانية الأوربية - والفرنسية خاصة - التي سعت منذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين لتدعيم نزعة تجريد الأدب والفن من النزعة الإنسانية التي تمثل رد فعل حاد ضد الرؤيا الرومانسية التي تعد الأدب والفن تعبيراً عن الذات» وتضخم شخصية المؤلف بوصفه مبدعاً للنص على حساب بقية عناصر النص الخارجية والداخلية. وقد أولى الناقد الإسباني أورتيغا أغاسيت وهو يتحدث عن سمات الفن الحديث ظاهرة «التجرد من العواطف الإنسانية» اهتماماً خاصاً. إذ يؤكد هذا الفيلسوف على أهمية تجريد الفن والشعر من العواطف والموضوعات الإنسانية، وذلك لأن تحطيم الصور الإنسانية أو مسخها يؤدي الى خلق المتعة

الفنية التي تستند الى الانتصار على المادة الانسانية. ويشن هذا الفيلسوف هجوماً على الفن الرومانتيكي لأنه يحاول التعبير عن العواطف، كما ينتقد، في مجال الموسيقى الموسيقار فاجنر لأنه يحاول التعبير عن العواطف الإنسانية ويتهمه بالميلودرامية، بينما ينتصر لموسيقى ديبوسي، لأنه كما يرى نجح في تحرير الموسيقى تحريراً تاماً من العواطف الإنسانية، ويعبر غاسيت عن سروره لأن ما حدث في الموسيقى حدث مثله في فن الشعر بفضل ما لا رميه الذي نبذ الطبيعة نبذاً وتجرد ـ كما يقول ـ من كل ما هو إنساني حتى إنه لا يبيح لنا سبيلاً للانفعال، ويعترف غاسيت اخيراً بارتياح كبير بأن فن التصوير والنحت الحديث ينم عن اشمئزاز حقيقي من صور الكائنات الحية»[4].

ومثل هذا الموقف الفلسفي والأونطولوجي لا ينفصل عن محاولة قطع الحبل السري الذي يربط الإنسان كذات فاعلة بعملية التغير الاجتماعي ككل من جهة، وذاك الذي يربط المؤلف، بوصفه خالقاً، بالنص من جهة أخرى، فدور الإنسان ينحط الى درجة الصفر في كلا الموقفين، وعلى مستوى الأدب والفن يكتسب النص قيمة فيتشية «صنمية» على حساب المؤلف ذاته، ومثلما يختزل فوكو علوم الإنسان الى علوم صنائع الإنسان»[5].

يقطع رولان بارت صلة المؤلف بالنص الذي خلقه على أكثر من مستوى، فهو يرى أنه حالما تبدأ الكتابة «يأخذ المؤلف في الموت» وعلى حد تعبيره: «الكتابة قضاءٌ على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف والذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد ـ البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»[6]. ويعتمد رولان بارت على كشوفات اللسانية التي ـ كما يقول ـ قدمت لعملية تقويض المؤلف اداة تحليلية ثمينة وذلك عندما بينت أن عملية القول واصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها،وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها الى أشخاص المتحدثين[7] ويستثمر رولان بارت من جانب آخر فكرة التناص لإلغاء دور المؤلف، فهو يرى أن «النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض»[8] واعتماداً على مفهوم التناص هذا يحول بارت دور المؤلف الى مجرد «ناسخ» ومقلد ليس الا. وفي هذا يقول بارت إن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً، وإنما هو فضاء متعدد الابعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة[9]. ويخلص بارت الى استنتاج ذي دلالة «النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلاً هو دوماً متقدم عليه[10].

وفي تقديرنا أن منحى بعض المقاربات البنيوية للاعلان عن موت المؤلف بوصفه

مبدع النص، يتفق مع نزعة الإعلاء من سلطة النص على بقية السلطات والعوامل الداخلية والخارجية التي تتحكم في انتاج الظاهرة الابداعية، فمعروف تماماً مسعى البنيوية الشكلانية ـ خاصة لدى بارت ـ في النظر الى النص باعتباره بنية محايثة مكتفية بذاتها وترفض الإحالة الى أي مرجع أو سياق خارجي[11]. وهو مسعى أحادي قاصر عن فهم الظاهرة الأدبية فهماً شاملاً، وهذا الأمر لا يختلف كثيراً عن منحى رولان بارت اللاحق في مرحلة ما بعد البنيوية للاعلاء من شأن القارىء على حساب المؤلف، فهو يرى أن القارىء هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة». ولكي يلغي دور المؤلف نهائياً ينقل بارت التركيز الى وظيفة القارىء «فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه»[12]. ولهذا فبارت يعلن في النهاية عن حكمه ذائع الصيت «ميلاد القارىء رهين بموت المؤلف»[13].

وسواء أكان التركيز على سلطة النص وحدها، أم على سلطة القارىء، فإن الهدف يظل واحداً: هو إلغاء دور المؤلف مبدعاً، ودور الإنسان ذاتاً فاعلة في التاريخ.

وإذا كنا نرفض مقولة «موت المؤلف» لأنها مقولة أحادية وعاجزة عن فهم الظاهرة الإبداعية بكل شمولها، ونشكك في نياتها الفلسفية والانطولوجية، فهي من الجانب، الآخر تلفت نظرنا الى بعض القيم الجمالية والتعبيرية التي قد لا نختلف معها كثيراً، والتي كشف عنها التطور العام للكتابة الابداعية خلال هذا القرن. فنحن نرى ـ من استقراء طويل ـ أن أغلب الأنواع الأدبية الحديثة قد راحت تميل خلال هذا القرن الى الاهتمام باشكال التعبير الموضوعي، ومحاولة تمثل النزعة الدرامية بموضوعيتها النقية. فظهرت داخل الشعر الحديث اتجاهات ذات منحى موضوعي تمثلت في خلق القصيدة ذات المنحى الدرامي، وقصيدة القناع، والبالاد، وقصيدة المونولوج، والقصيدة متعددة الأصوات، وقصيدة المونتاج والكولاج وما الى ذلك، وفي معظم هذه التجارب الشعرية كانت تخفت النزعة الغنائية الذاتية، وترتفع قيمة أشكال التعبير الموضوعي بشكل عام، إلا أن شحوب الحس الغنائي لا ينفي دور المؤلف، كخالق للنص الأدبي، فالشاعر، وأن ظل غائباً ـ كذات غنائية ـ داخل تجربته الشعرية الجديدة، إلا أنه يظل المبدع الحقيقي للنص الشعري الذي يخلقه، فهذا النص يظل ينتمي إلى عالمه ورؤياه وذاته، تماماً مثلما ينتمي النص الدرامي الموضوعي إلى مبدعه..

وقد وجدنا عبر تاريخ الشعر الحديث تنويعات عديدة تصب في هذا المجرى منها مقولة اليوت التي ترى أن هدف الشاعر لا يتمثل في التعبير عن الذات، وإنما على عكس ذلك في الهرب من الذات، وهو موقف يدعم النزعة الموضوعية في الشعر، وهو أيضاً، في

تصورنا، لا يلتقي ومقولة «موت المؤلف»، وإن كان يلتقي مع مقولة «موت الغنائية» وهو أمر مختلف تماماً. .

أما على صعيد مشكلات الخلق الروائي والقصصي، فقد بدأت تتعزز أيضاً النزعة الموضوعية في البناء والتعبير على حساب أشكال التعبير الغنائي والتقليدي، إذ راح الراوي كلي العلم ـ وضمناً شخصية المؤلف ـ يختفي تدريجياً لتحل محله أصوات الشخصيات القصصية، والروائية ذاتها «أو صوت راوٍ أو مجموعة من الرواة الذين لا يتماهون مع المؤلف» وغياب المؤلف، أو اختفاء رؤياه الذاتية، أو تحكم منظوره الايديولوجي في بعض ألوان البناء الروائية كالرواية البوليفونية» لا يعطي دعماً لمقولة «موت المؤلف» أبداً، إذ يظل النص القصصي منتمياً لمؤلفه، إلا أن هذا لا يعني القبول بموضوعة «التعبير» الرومانسية ضمناً. فالنص يظل يمتلك رؤياه الخاصة به والتي قد تنفصل في بعض الحالات عن رؤيا المؤلف ذاته «كما هو الحال في مثال بلزاك المعروف». كما أن ذلك لا يعني ضرورة أننا يجب أن نحتكم إلى موقف الروائي القاص خارج النص، فالنص يظل هو مصدر المعنى والدلالة. إلا أن ذلك لا يمنعنا من فهم رؤيا المؤلف ورؤياه لاضاءة النص كلما كان ذلك ضرورياً. لكننا من الجهة الأخرى نرفض ذلك الموقف المتطرف الذي أعلن عنه «النقد الجديد» في أميركا وانكلترا وبشكل خاص ذلك الذي عبرت فيه مقولتا «المغالطة القصدية» و«المغالطة العاطفية» اللتان صاغهما الناقدان ويمزات وبيردسلي وذهبا فيهما إلى أنه لا يجوز الاحتكام إلى الشاعر عند قراءة القصيدة، والاكتفاء بالنص وحده، وهو موقف جمالي اعادت البنيوية فيما بعد صياغته بالصورة التي سيدت النص على ما عداه من عوامل خارجية وداخلية معروفة. .

ونرى هنا أن العملية الأدبية، هي عملية ابداعية ـ؛ أي عملية خلق، وإن المبدع ـ أو الخالق ـ هو المؤلف، ولذا يظل العمل الأدبي منتمياً لخالقه، وحتى في أعمال الكولاج النقية في الفن التشكيلي تظل شخصية الفنان ـ الخالق واضحة لا يمكن نفيها. ونعتقد أن أخطر اتجاه ينطوي عليه مفهوم «موت الموت» ذلك الذي يتمثل في إعادة بعث التصور الافلاطوني المثالي للخلق الأدبي والفني. فحسب تصور أفلاطون يظل الشاعر مجرد «وسيط سلبي» يتلقى رموزه ومعانيه من عالم المثل، وهو مفهوم عاد للظهور مراراً في نظرية الفن عبر العصور. فالإنسان لا يصبح هو الخالق الحقيقي للنص بل مجرد وسيط أو مراقب أو «متأمل»، وهناك من يذهب الى وجود قوى غيبية أو سحرية هي التي تقرر كل شيء، وتختزل وظيفة المؤلف الى موقف الامتثال الى تلك القوى الغامضة. ونجد صدى لمثل هذه المفاهيم في الكثير من القصائد الاشراقية: والصوفية في الأدب الغربي وفي تلك التي تطلق العنان

لقوى اللاوعي والمجهول - وأحياناً بمنشطات خاصة - من أجل استحضار تلك الأسرار المجهولة. ووجدنا صدى مقارباً في ميدان الفن التشكيلي في نظرية «الموقف التأملي» عند الفنان شاكر حسن آل سعيد الذي ينفي دور الفنان كخالق للعمل الفني ويحيل هذا الدور الى مجرد «مشاهد» و «متأمل» سلبي ليس إلا».

ومن كل ما تقدم يظهر لنا أن مقولة «موت المؤلف» ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبداً، فالنص الأدبي هو ظاهرة معقدة مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية والثقافية والسياقية التي لا يمكن اختزالها الى عامل واحد. إلا أن مغالاة البنيوية في التوكيد على القيمة الأدبية أو الشعرية للنص هي التي قادت الى خلق هذه المغالطة وترويجها. فعلى الرغم من اقتناعنا بأن الناقد يجب أن يحتكم - في حكمه النقدي - إلى النص نفسه، إلا أن ذلك لا يعني أن يتجاهل بقية عناصر المرسلة الشعرية كما حددها جاكبسن. فهو يطالب بالاحتكام إلى بقية السياقات الخارجية والداخلية ومنها شخصية المبدع نفسه، خاصة وأن هناك المئات من النصوص التي لا يمكن فهمها دون الرجوع الى شخصية المبدع. .

اذ كيف يتسنى للناقد «والقارىء عموماً» فهم تجارب شاعر رومانسي مثل شيللي أو بليك أو كيتس أو كوليردج دون الرجوع الى عالم الشعر الرومانسي ذاته، بل أنى للناقد أن يتفهم تجارب شعراء أمثال علي محمود طه، وإبراهيم ناجي والشابي والياس أبو شبكة أو حتى السياب ونازك الملائكة والبياتي ومحمود درويش دون الوقوف أمام التجربة الخصبة لعوالم هؤلاء الشعراء الشخصية والاجتماعية؟

فالعملية النقدية يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها وبشكل خاص بين المؤلف والنص والقارىء - دون أن تهمل السياق والشفرة وقناة الاتصال - من أجل استخلاص الرؤيا الابداعية للنص أو للمبدع وأن أية معالجة مغايرة سوف تسقط لا محالة أسيرة الفهم الاحادي القاصر والنظر بعين واحدة. .

الهـــوامش

(1) «البنيوية: فلسفة موت الإنسان» روجيه غارودي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة / بيروت ط 3، 1985 ص 43.
(2) المصدر السابق ص 46.
(3) «درس السميولوجيا»، رولان بارط، ترجمة ع. بن عبد العالي، دار توبقال للنشر/ المغرب، 1985، ص 82.
(4) «الفن العراقي والستراتيجيات الجمالية الحديثة في الأدب والفن» فاضل تامر، جريدة «الثورة» / بغداد في 1986/11/8.
(5) «البنيوية: فلسفة موت الإنسان» ص 42.
(6) «درس السميولوجيا» ص 81.
(7) المصدر السابق ص 84.
(8) المصدر السابق ص 85.
(9) المصدر السابق ص 85.
(10) المصدر السابق ص 85.
(11) للمزيد يمكن مراجعة بحثنا المقدم إلى مهرجان المربد الثامن الموسوم «القصيدة» والنقد: سلطة النص أم سلطة القراءة؟ والمنشور ضمن هذا الكتاب».
(12) «درس السميولوجيا» ص 86.
(13) المصدر السابق ص 87.
(14) نشر البحث لأول مرة في جريدة «الثورة» في 1988/1/2.

البنيوية ومغالطة الفصل

بين الجمالي والأيديولوجي

تمثل العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، وبشكل أشمل بين ما هو جمالي وأدبي وشعري من جهة وبين ما هو أيديولوجي ومعرفي ورؤيوي من جهة أخرى واحدة من أعقد المشكلات الجمالية التي تواجه علم الجمال والنقد الأدبي على مر العصور. ولقد خضعت هذه العلاقة إلى تأويلات وتفسيرات متباينة ومتناقضة، وطرحت خلال بعض المراحل آراء وأحكاماً تعسفية وأخرى دوغماتية عجزت عن فهم هذه العلاقة الإشكالية الخصبة. كما أن مفهوم الأيديولوجيات نفسه كان عرضة للتطور والاغتناء. وقد حاولت الكثير من الاتجاهات الشكلية والجمالية «تغييب» الايديولوجيا أو الحط منها واستبعادها عن مملكة الجمالي والشعري، بل هنالك من سارع للإعلان عن «نهاية عصر الأيديولوجيا» وبدء «عصر ما بعد الأيديولوجيا» وهناك من عبر عن إيمانه العميق بأن الأيديولوجيا قد ماتت فعلاً. ولسنا هنا بصدد تقديم عرض تاريخي لتطور مصطلح الأيديولوجيا، وإبراز التباين الهائل في تحديده وتعريفه، ولكننا سنتوقف قليلاً أمام العلاقة الجدلية بين العمل الأدبي بشكل عام والأيديولوجيا. وبدءاً يمكن أن نقول إن الأيديولوجيا تشير إلى نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية، وهذا النسق يعد بدوره جزءاً من البنية الفوقية»[1]، أو كما يقول من وجهة نظر علم الاجتماع كاتب عربي معاصر هي «نسق مترابط من المقولات التي تفسر الواقع المعيشي، وتنطوي في الوقت نفسه على صياغة لرؤية مستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع[2].

على الرغم من الكثير من المحاولات الشكلية والجمالية المتطرفة، تظل هناك علاقة جدلية عميقة بين المكونات الجمالية والأدبية والشعرية من جهة وبين المكونات الإيديولوجية والمعرفية والرؤيوية من جهة أخرى داخل النص الأدبي، وأن أية محاولة لإقامة تعارض بين الجانبين محاولة مصطنعة ومحكوم عليها بالفشل. فالجمالي يظل يحمل جوهراً معرفياً وأيديولوجياً لا يمكن تجاهله أو اسقاطه بسهولة، حتى وإن بدا مقنعاً وغير مباشر. فالفعالية الجمالية، تعبر عن الوعي الإنساني، وهذا الأخير يحمل في أعماقه وجهاً أيديولوجياً يشير

إلى وعي الفرد، ووعي الجماعة. إلا أن هذا الاعتراف يجب أن لا يدفع الى تفسيرات تبسيطية وميكانيكية ومباشرة. فلا يمكن أن نقول بكل بساطة إن العمل الأدبي يساوي أيديولجيا، كما لا يمكن أن نقول ـ بالبساطة ذاتها ـ أن العمل الأدبي يساوي الواقع الاجتماعي والتاريخي. فالعلاقة كما أشرت تظل علاقة إشكالية معقدة تتطلب الوعي في التحديد والفرز.

إذ لا يمكن أن نجد على الدوام، توازياً بين البنية الأدبية والبنية الأيديولوجية، فالعلاقة، هي في الغالب، علاقة غير متناظرة وغير مباشرة. إلا أن العمل الأدبي وكل مظاهر الوعي الإنساني مرهونة بالجوهر المعرفي والإيديولوجي، ولا يمكن إقامة فاعلية جمالية «نقية» ومعزولة عن البعد الأيديولوجي، اللهم إلا داخل «الأبراج العاجية» «لليوتوبيات» الجمالية الوهمية. وقد رفض الناقد الإنكليزي تيري ايجلتون إمكانية الحديث عن ما يسمى بـ «التأويل أو الحكم النقدي الخالص»[3]، كما رفض مقولة «أن الأدب يتحدى الإيديولوجيا والتي تذهب الى «أن الفن الأصيل يتجاوز دائماً الحدود الإيديولوجية لزمنه، مقدماً الينا ادراكاً عميقاً للعلاقات التي تحجبها الأيديولوجيا عن النظر[4].

ولقد سبق لميخائيل باختين إن دعا بوضوح الى ضرورة إقامة موازنة بين المنظورين الجمالي والأيديولوجي، ورفض النظرة الآحادية المحايثة لأي من المنظورين، وتحدث عن أهمية التخلص من القطيعة القائمة بين شكلانية مجردة وأيديولوجيات ليست أقل تجريداً في دراسة الفن الأدبي[5]. ولذا فقد رفض أن تظل الرواية أسيرة لتحليلات أيديولوجية بطريقة تجريدية أو لدراسة الخصائص الأسلوبية والفنية فقط، وهو يرى أن احدى المعالجتين مستحيلة بدون الأخرى[6]، كما رفض باختين في موضوع آخر الرأي القائل بوجود هوة عميقة بين النفسية والإيديولوجية يستحيل عبورها، وهو يرى أن التركيبة الجدلية الحية للنفسي والإيديولوجي وللحياة الداخلية الخارجية تتحد باستمرار في كل حديث أو قول، ويدعم تصوره هذا بالقول «بهذه الكيفية تتبادل النفسية والأيديولوجيا التأثير في ما بينهما، والتفاعل ضمن السيرورة الوحيدة والموضوعية: سيرورة العلاقة المجتمعية»[7]. بل إن باختين يعمق في دراساته اللغوية والنقدية مفهومه هذا عن دور الأيديولوجيات حتى ليذهب الى القول «إن الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية»: «كان يجب أن تستمد منذ مدة من القيمة النموذجية للكلمة ومن خاصيتها التمثيلية كظاهرة أيديولوجية، ومن الصفاء النادر لبنيتها الدلائلية، البراهين الكافية لوضع الكلمة موضع الصدارة في دراسة الأيديولوجيات، ففي الكلمة بالضبط تتجلى الأشكال القاعدية والأشكال الأيديولوجية العامة على أحسن وجه[8].

واعتماداً على تحليل باختين هذا الذي يرى فيه أن الوعي الفردي واقعة مجتمعية ـ

أيديولجية[9] وأن الفعل اللغوي هو فعل أيديولوجي[10] يطور الناقد كمال أبو ديب موضوعة مهمة عن علاقة الإيديولوجيا بالنص الأدبي بقوله: «ولأن كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية محدد أيديولوجياً، فإن النص الأدبي يصبح نتاجاً لعلاقات مديدة متنامية ومتغيرة بين الأيديولوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع من جهة، ويتشكل أيديولوجياً من جهة أخرى. أي أن الأدب يصبح أيديولوجياً موسطة. فالأدب هـو عملية صيرورة دائمة لمكونات الأيديولوجيا في الفعل اللغـوي»[11]. ويستدرك أبـو ديب مبيناً أن الأيديولـوجية المـوسطة في الأدب تكتسب تجسـدها في لغـة متميزة، أو صـورة شعريـة متميزة[12].

ويبين لنا تاريخ النظريات الجماليـة والنقديـة، أن الإتجاهـات الشكلية والجمـالية المتطرفة كانت تسعى دائماً لإقصاء البعد الأيديولوجي عن النص الأدبي بحجة الحفاظ على جوهره الجمالي أو الأدبي أو الشعري.وقد كشفت الكثير من المفاهيم النقديـة للشكلانيين الروس عن مثل هذا المسعى بالتركيز الآحادي على الجوانب الفنيـة والأسلوبية والبنـائية للنص الأدبي وتجاهل البعد الأيديولوجي، أو الإعتراف به لفظياً وإهماله فعلياً. ويمكن أن نقول هنا إن القسم الأغلب من المقاربات البنيوية، ونستثني من ذلك مقاربـات التوسيـر ولوسيان كولدمان وبعض مقولات تودوروف اللاحقـة، تكاد تميـل في الجوهـر إلى سلخ الأيديولـوجي عن الجمالي والشعـري. ويشير بـاحث عربي معـاصر إلى أن الشكـلانيين وأتباعهم الجدد من البنيويين قد استطاعوا أن يطمسوا هذا الجانب الجمالي والتقويمي باسم محاربة الأيديولوجيا والربط بينها وبين الوعي الزائف[13]. ويقول هذا الكاتب في موطن آخر «يحاول البنيويون قدر الإمكان تحقير الإيديولوجيا[14]»، ومثل هذا الأمر يلتقي مع اتجاهات سابقة للفكر المثالي. فقد سبق للفكر المثالي وان حاول طرد الأيديولوجيا من الأدب بالقول إن الأدب هو ممارسة لا عـلاقة لها بالبنية الإجتماعية والطبقات والصراع الجماعي وأنه أبداع فردي لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية ولا يحمل ذرات من أفكارها وأيديولوجيتها. فانطلاقه من الذات وعودته إليها تؤكد أيديولوجيته. بـل إن ليفي شتراوس يعـلن صراحة أن البحث البنيوي لا ينبغي له أن يعد داخلاً ففي إطار أيديولوجيا معينة لأنه في حقيقته خارج عن الأيديولوجيا[15].

إن البنيوية وكل الاتجاهات الشكلانية والجمالية المتطرفة، تميل لإلغاء دور الأيديولوجيا أو التقليل من أهميتها عن طريق التركيز الآحادي على المكونات الشكلية والأسلوبية والبنيوية بل إن البنيوية في منهجهـا الرامي إلى الفصل بين البعدين التاريخي (الدايكروني) والآني (السنكروبي)، وفي تركيزها على «الدال» أساساً[16]، والتقليل من شأن المدلول والمرجع

والمعنى وفي تضخيمها لدور النموذج (اللغوي) عموماً وتعميمه على الحياة والتاريخ إنما تؤسس بشكل نهائي لعملية اقصاء الأيديولوجي والمعرفي وحتى السيمانتيكي (الدلالي) من ساحة النص.

ولقد انتبه عدد من النقاد المعاصرين الى استحالة الفصل بين المعرفي والأيديولوجي، ودعوا كما فعل تودوروف لاحقاً في كتابه «نقد النقد» الى تقديم معالجة متوازنة للجانبين الأيديولوجي والفني للمؤلفات[17]، والتصريح بأن «الأدب هو تقاطع الخطاب الإيديولوجي والفن» أو كما يقول بول بنيشو «لقاء الخطاب الأيديولوجي والفن[18] وهو أمر دفع بالناقد البنيوي تودوروف الى مراجعة منهجه البنيوي السابق والقول بوضوح جلي: «منذ مئتي عام ردد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذين لا يحصون، كل منهم بشكل أفضل من الآخر، أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها، حان الوقت لبلوغ البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها: للأدب علاقة بالوجود الإنساني. انه، تباً لأولئك الذين يخشون الكلمات الكبيرة، موجه نحو الحقيقة والأخلاق»[19].

ويغني عدد من النقاد والمفكرين هذه العلاقة الاشكالة المعقدة بين الأدب والأيديولوجيا بعيداً عن الأحكام التبسيطية الجاهزة والتفسيرات الميكانيكية المباشرة بما يحقق فهماً جديداً وعميقاً لهذه العلاقة. وينبغي قبل كل شيء التمييز بين الخطاب الأيديولوجي المجرد المتمثل في الدراسات النظرية والفلسفية والذي يلتقي، مع الخطاب الاقتصادي والاجتماعي وخطاب الحياة اليومية في نزعته الإبلاغية المباشرة، وبين الخطاب الأدبي الذي يكشف عن بعد أيديولوجي غير مباشر فالناقد بيير ماشيري إذ ينظر الى «الأدب بوصفه شكلاً أيديولوجياً»، فإنما يحذر في الوقت ذاته من مغبة تناول هذا الفهم تناولاً ميكانيكياً ويرفض التصور القائل «أن الأيديولوجيا هي محتوى يخلق له الأدب شكلاً»[20] بل إنه ليذهب إلى المبالغة في وضع مسافة بين العمل الأدبي والأيديولوجي بقوله « إن العمل الأدبي لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة»[21].

وجلي هنا أن بيير ماشيري يريد أن يشير إلى أن البعد الأيديولوجي لا يتجسد داخل النص بشكل مقولات مجردة، وإنما يتخلل في نسيج النص الأدبي وفجواته، وهو رأي يتفق مع حقيقة وجود مسافة جمالية بين النص والواقع الاجتماعي ومع حقيقة عدم وجود تناظر مباشر بين حركة البنية الأيديولوجية وحركة البنية التحتية، وبوجود نوع من الاستقلال النسبي في تطور البنية الأيديولوجية عن البنية التحتية. وفي هذا يشير المفكر الفرنسي لوي التوسير

الى «أن الفن لا يمكن أن يتحول الى أيديولوجيا» أن له بالأحرى علاقة خاصة بها، فالأيديولوجيا تشير إلى الطرائق التخييلية التي يعيش بها البشر عالمهم الفعلي الذي هو نوع من التجربة التي يتيحها لنا الأدب»[22].

وينشر الناقد الإنكليزي انتوني ستوب كتاباً كاملاً يفحص فيه العلاقة بين الخطاب الشعري الإنكليزي والأيديولوجيا ينظر فيه الى «الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا» وهو يرى أن الخطاب الشعري الإنكليزي منذ عصر النهضة، نتاج للتاريخ، محدد أيديولوجيا، وهو يعد من هذه الناحية شكلاً تاريخياً مهماً ذا حدود مشتركة مع النمط الرأسمالي للإنتاج وهيمنة الطبقة البرجوازية بوصفها الطبقةالسائدة؛ ويرى هذا الناقد أن المحتوى والشكل لا يمكن أن ينفصلا سواء بوصفهما ممارسة أيديولوجية وممارسة دالة، أم بوصفهما الأيديولوجي الاستيطيقي[23].

ويمكن أن نعد مقاربة لوسيان كولدمان، «البنيوية التكوينية» تصب في الإطار العام الذي يعترف بفاعلية الموقف الأيديولوجي في النص الأدبي، وخاصة في منهجه السوسيولوجي في تحليل النص الأدبي ومفهومه عن «رؤيا العالم» الذي يشير الى مجموع التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء جماعة، وفي أغلب الأحيان طبقة اجتماعية وتجعلهم في تعارض مع الفئات الأخرى، ويعتمد كولدمان على مفهوم «الرؤيا للعالم» ليتخذ منها كلية نسبية لها استقلال ذاتي، تسمح بتحديد إطار للبحث العلمي يوضح العلاقة بين الكليات الصغرى والكلية الاجتماعية الشاملة، على اعتبار أن الأعمال الأدبية والفكرية المهمة هي وحدها التي تنطوي على رؤيا للعالم متصلة بإشكالية ملموسة[24].

كما طور الناقد بوريس أوسبنسكي مفهوم المنظور الروائي، وأعار إهتماماً خاصاً للمنظور الأيديولوجي داخله وأشار إلى أن هذا المنظور يمثل بناء القيم التحتي الشاملة للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه وبين وجهة النظر هذه هي منظومة القيم العامة لرؤيا العالم ذهنياً، وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث بل إنه يتخلل كل أجزاء العلم الأدبي. وربط أوسبنسكي بين المنظور الأيديولوجي وبنية الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية) وحدد الشروط اللازمة لتحقق البوليفونية في المنظور الأيديولوجي للرواية عند توافر الشروط التالية:

أ ـ عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

ب ـ يجب أن ينتمي المنظور مباشرة الى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحديث، أي بعبارة أخرى ألا يكون موقفاً أيديولوجياً مجرداً من خارج كيان الشخصيات النفسي.

ج ـ أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الأيديولوجي فقط ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية (وهي الوسائل الممثلة للأيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها[25].

ويتبين لنا مما تقدم تهافت الحجج التي تقام ضد حضور البعد الأيديولوجي داخل الخطاب الأدبي أو الخطاب النقدي، والزعم بأن حضور الأيديولوجي سيقود الى خلق نوع من التابوات «المحرمات» التي قد تخل بـ «نقاء» النص الأدبي وشفايته، وقد تحد من حرية الحوار الخصب على مستوىٰ الخطاب النقدي. والبعد الأيديولوجي داخل النص هو حقيقة راهنة لا يمكن تجاهلها ومثلما نتنفس الهواء في كل لحظة ـ كي نحافظ على وجودنا على وجه الأرض ـ كذلك نحن محكومون بتأثير الأيديولوجيا، والنص الأدبي ـ شأنه شأن الكائن العضوي لا يستطيع أن يعيش دون هواء، دون أيديولوجيا، وهو أمر يؤكد العلاقة الجدلية العميقة التي لا فكاك بعدها بين ما هو جمالي وأدبي وشعري من جهة وبين ما هو معرفي وأيديولوجي: ورؤيوي من جهة أخرى.

ولذا فإن منحى بعض المقاربات البنيوية لإقصاء البعد الأيديولوجي منحى محكوم عليه بالإخفاق، ولا يشكل إلا مغالطة أخرى من مغالطاتها العديدة، ومنها نزعتها اللا إنسانية المعادية للتاريخ والواقع الإحتماعي وجوهرها الرامي لاستلاب الحرية الإنسانية عن طريق تسلط النماذج اللغوية والانساق البنيوية وتحكمها في مصير الإنسان والتاريخ بشكل عام[26].

الهــوامش

(1) A Dictionary of philosophy, edited by M. Rosenthal and Yudin, Progress publishers, 1987, p. 206.

(2) ندوة العدد ـ الأدب وأيديولوجيا، مجلة «فصول» العدد (3) 1985، القاهرة ص 13.

(3) «مدخل إلى نصرية الأدب: ما هو الأدب» تيري أيجلتون، ترجمة د. بوحسن أحمد، مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد 44-45 ربيع 1987، ص 81.

(4) «الماركسية والنقد الأدبي» ـ تيري ايجلتون، ترجمة وتقديم جابر عصفور، مجلة «فصول» العدد (3) 1985 ص 26.

(5) «الخـطاب الروائي» بـاختين، ترجمـة محمد بـرادة، دار الفكر للدراسـات ـ القاهـرة/باريس 1987، ص 35-37.

(6) «الماركسية وفلسفة اللغة» ـ باختين، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر/ المغرب 1986 ص 58-59.

(7) المصدر السابق ص 23.

(8) المصدر السابق ص 22.

(9) «الأدب والأيديولوجيا» ـ كمال أبو ديب، مجلة «فصول» العدد الرابع ـ 1985 ص 55.

(10) المصدر السابق، ص، 68.

(11) المصدر السابق ص 68.

(12) «النقد البنيوي بين الأيـديولـوجية والنـظرية» محمـد علي الكردي، مجلة «فصـول» العدد (1) 1983 ص 145.

(13) المصدر السابق ص 150.

(14) «ما قبل وبعد الكتابة: حول الأيديويولوجيا ـ الأدب ـ الرواية» عمار بو الحسن، «فصول» العدد / 4 1985 ص 167، وراجع أيضاً «الجذور الفلسفية البنائية».

(15) الدكتور فؤاد زكريا ـ في حوليات كلية الآداب / جامعة الكويت /ج 1 1980 ص 3.

(16) The prison house of language, acritical account of structuralism and Russian Formalism, Fredric Jameson, Princeton University Press, 1974, p. 111.

(17) «نقد النقد» ـ تودوروف ـ ترجمة سامي سويدان، وزارة الثقافة والإعلام/بغداد 1986، ص 120.

(18) المصدر السابق ص 119.

(19) المصدر السابق ص 149.

(20) «Literature as an Ideological Form» in «Language and Language Usage», edited by A.K. Pugh and others, p. 293-297.

(21) «الماركسية والنقد الأدبي» ص 31.

(22) المصدر السابق ص 26.

(23) «الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا» أنتوني ستوب، ترجمة حسن البنا، مجلة «فصول» العدد/ 3 1985 ص 100.

(24) «الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج» د. محمد برادة في «الرواية العربية: واقع وآفاق» دار ابن رشد، بيروت 1981 ص 130، وراجع أيضاً: «البنيوية الكتوينية والنقد الأدبي»، مجموعة من الباحثين، مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت 1984، و «في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان كولدمان» د. جمال شحيد، دار ابن رشد/ بيروت 1982 وفي الإنكليزية:

«Towards Association of the Novel», Tavistock Publication, 1977, Great Britain.

(25) «بناء الرواية» ـ د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة 1984 ص 134-136 وراجع أيضاً تطبيقنا لهذا المفهوم في دراستنا «الرواية العراقية: من رواية الصوت الواحد إلى رواية متعددة الأصوات» وخاصة الجزء الموسوم بـ «المنظور السردي ووجهة النظر في الرواية متعددة الأصوات».

(26) نشر هذاالبحث في جريدة «الثورة» بغداد في 1988/1/23.

البنيوية واستلاب الحرية الإنسانية

ظاهرة الاعلان عن «موت المؤلف» من قبل رولان بارت والاعلان عن «الموت الوشيك للإنسان» من قبل ميشيل فوكو لا يمكن النظر إليها بوصفها ظاهرة عرضية أو مجرد «اجتهاد» مجتهدين، بل تكشف عن موقف فلسفي وانطولوجي من الانسان لصيق بالبنيوية بشكل عام[1].

فكل الفلسفات الكبرى في التاريخ حاولت أن تحدد موقع الإنسان ضمن منظوماتها الفكرية من جهة وموقعه من السيرورة الاجتماعية والتاريخية من جهة أخرى: هل الإنسان فاعل أم مفعول؟ هل يمتلك الحرية الكاملة لتقرير مصيره أم أنه محكوم بقوى وقوانين قاهرة خارجة عن إرادته؟ هل يستطيع أن يتحكم في حركة الاحداث والتاريخ بوصفه ذاتاً فاعلة، أم أنه مجرد كائن سلبي، لا حول له ولا قوة، ازاء قوى سرية أكبر منه ومن ارادته ووعيه؟ ومعروف في تاريخ الفكر الفلسفي أن الفلسفات المثالية والجبرية الصماء، حاولت أن تستلب الإرادة الإنسانية الحرة الفاعلة عن طريق خلق عامل حاسم هو الذي يقرر حركة التاريخ والاحداث، ويحيل الإنسان إلى «مفعول» سلبي ليس إلا. فالمثالية الأفلاطونية مثلاً جعلت «المطلق» أو «عالم المثل» هو الذي يقرر كل شيء بوصفه ـ فاعلاً قبلياً ـ وليس على الإنسان سوى الامتثال لهذا العامل المثالي القبلي، كما أن بعض الفلسفات الجبرية والميكانيكية حاولت أن تخلق عاملاً مادياً خارجياً يتحكم في التاريخ وفي مصير الانسان، قد يكون هذا العامل متمثلاً بمقولة «العضوية»، كما هو الحال عند الرومانسيين خلال القرن التاسع عشر مثلاً، أو بمقولة «الميكانيكية» التي هيمنت على الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر[2].

الا أن القسم الأعظم من الفلسفات الإنسانية حاولت أن ترد الاعتبار الى الإنسان بوصفه ذاتاً فاعلة في التاريخ، وقد تباينت مواقف هذه الفلسفات بين تقويم علمي موضوعي لوضع الإنسان ولحريته داخل المجتمع والتاريخ، ومن الإيمان غير المشروط بقدرة الإنسان على ممارسة حريته الكاملة وتأثيره في الاحداث والتاريخ، وقد مثلت الفلسفة الوجودية وبشكل

خاص في وجهها السارتري الموقف الذي يرى أن حرية الإنسان مطلقة ولا حدود لها. ويمكن أن نلمس في الموقف الوجودي من الحرية الإنسانية نوعاً من التطرف الذاتي الذي لا يتفق والفهم الجدلي العلمي لموقع الإنسان في حركة التغير الاجتماعي. إذ يقول سارتر «إن الانسان مضطر أن يكون حراً، وقد حكم علينا بالحرية»[3]، كما يذهب الى «أن الاختيار ممكن وهو الشيء الذي لا نستطيع إلا أن نفعله أنني دوماً أستطيع أن أختار وعندما لا أختار فإنني لا أكون في الواقع إلا قد اخترت، وقد اخترت أن لا أختار»[4].

وهنالك من يرى أن هذا الموقف الذاتوي المتطرف للحرية الانسانية كما قدمه سارتر كانت له مبرراته الذاتية، وأسهم خلال فترة الاحتلال النازي لفرنسا في شحذ فاعلية الناس وزيادة ثقتهم بأفعالهم الإرادية في الوقوف بوجه الإحتلال النازي، إلا أن مرحلة ما بعد الحرب جعلت المثقفين الفرنسيين يراجعون مفهوم الحرية الوجودي هذا، ويكتشفون أن الإنساني ليس حراً تماماً، اذ هو محكوم ببعض القوانين التي تقع خارج إرادته، ولا يستطيع أن يمتلك حريته الحقيقية إلا بعد ادراك هذه القوانين والسيطرة عليها، أو على تعبير هيغل «الحرية هي ادراك الضرورة».

ويدعو روجيه غارودي الى انشاء مفهوم النزعة الإنسانية انشاءً علمياً دفاعاً عن مذهب إنساني جدلي انطلاقاً من مقولة «ان البشر هم الذين يصنعون تاريخهم، لكنهم لا يصنعونه عسفاً واعتباطاً في شروط يختارونها بأنفسهم، وإنما في شروط معينة مباشرة وموروثة من الماضي» ويبين لنا غارودي أن تعريف الإنسان بأنه كائن تاريخي واجتماعي يقتضي أن نحدد بالنسبة الى كل عصر تاريخي معطي، الشروط الموضوعية لتفتحه، وهو يرى أن هذا التعريف يتوخى وهم مذهب إنساني مجرد ـ وهي إشارة واضحة الى الوجودية، يزعم إنه يشيد بالإنسان ويتغنى به من دون أن يعمل ويكافح في سبيل خلق الشروط التاريخية والاجتماعية لتفتحه[5]. ويحدد غارودي الشروط الموضوعية التي تمكن الإنسان من ممارسة حريته مشيراً الى أننا نصنع تاريخنا بأنفسنا، لكن ضمن مقدمات وشروط محددة، ويقدم فهماً تاريخياً للإنسان بقوله «ليست الذات الفاعلة هي الفرد المفرد ولا الروح المطلق، وإنما هي الإنسان التاريخي الذي هو «إنسان اجتماعي[6].

وعندما ظهرت البنيوية كشفت عن نزعة لا إنسانية، بمعنىٰ أنها لم تؤمن بقدرة الإنسان على التأثير في التاريخ والواقع الاجتماعي بوصفه ذاتاً فاعلة، بل نظرت إليه بوصفه منعزلاً وخاضعاً لهيمنة الإنموذج اللغوي والأنساق البنيوية، وبذا جردته من أية حرية أو قدرة على ممارسة الإرادة الإنسانية.

ولذا فقد حدث جدال خصب بين سارتر صاحب المفهوم الذاتوي المتطرف للحرية

الإنسانية وبين ممثلي البنيوية ـ وبشكل خاص فوكو ـ وقد احتج سارتر بشدة على مسعى البنيوية لتجريد الإنسان من حريته في عالم الأنساق والبنى. وقد سبق للوسيان كولدمان وأن تحدث ـ في مناظرة مع فوكو ـ عن ميل البنيوية متمثـلة في آراء فوكو لنفي الإنسان عامة ومنه الفاعل بكل أوجهه عندما قال:

«إن ميشيل فوكو يعد من المنظرين البارزين لمدرسة تحتل مركـزاً مهماً في الفكـر المعاصر وتتميز بنفي الإنسان عامة ومنه الفاعل بكل أوجهه والمؤلف أيضاً. إن ميشيل فوكو الذي لم يصغ بشكل باهر هذا النفي، بل لمح إليه على مدى عرضه خالصاً الى إمكانية إلغاء المؤلف هو بالتأكيد أحد أهم الوجوه وامنعها على المحاربة والانتقاد[7].

ويذهب الدكتور فؤاد زكريا مذهباً مقارباً وهو يحاكم افكار التوسير وغيره من البنيويين إزاء الإنسان بقوله: «لم يكن التوسير هو الفيلـسوف البنائي الوحيد الذي وجهت اليه تهمة إنكار الإنسان من أجل تأكيد نسق أو بناء يعلو عليه ويتجاوزه. فواقع الأمر هو أن البنائية في شتى اتجاهاتها معرضة لهذا الإتهام، وبعض ممثليها لا ينكره ولا يجد فيه ما يدعوه إلى اتخاذ موقـف الدفاع عن نفسـه. وفي البنيوية، كمذهب، اتجاه عام إلى تأكيد طغيان النسق على الإنسان، بحيث يعجز الإنسان عن التحكم في نشأته أو غايته[8].

ولكن كيف تتحكم الانساق والبنى بالإنسان؟

ولماذا الإنموذج اللغوي بالذات؟

إن ذلك يدفعنا للعودة الى المراحل الأولى لتكوّن مفاهيم دوسوسير اللغوية التي كان لها أثر بالغ في مسار البنيوية اللاحق.

يشير الدكتور عبد الصبور شاهين الى أن دوسوسير كان قد عاش في فترة تعد من أخطر مراحل الفكر الإنساني، حيث كانت بداية القرن العشرين تشهد ميلاد كثير من الأفكار الحضارية وتطبيقاتها على سائر ضروب النشاط الإنساني[9].

ويكشف الناقد الأميركي فردريك جيمسون عن الأرضيـة التاريخيـة والمعرفيـة التي نشأت فيها مفاهيم دوسوسير اللغوية فيشير الى أن علم اللغة كان يمر آنذاك بأزمة، وهي جزء من الأزمة العامة في العلوم بشكل عام. ففي علم الفيزياء مثلاً حيث التعاقب بين نظرية الموجة ونظرية جسيمات الضوء الدقيقة بدأ يثير شيئاً من الشك حول مفهوم الذرة بوصفها مادة. ولذا فلا يمكن استبعاد تأثير فكرة «المجال» أو «الحقل» عن مفاهيم دوسوسير اللغوية. ففي هذه الميادين كان البحث العلمي قد وصل الى مداه، فلم تعد موضوعاته «أشياء أو العضوية» المعزولة بعضها عن البعض الآخر بفعل بناهـا الماديـة الفيزيـاوية والتي يمكن

فحصها وتصنيفها بطرق مختلفة. ويرى هذا الناقد أن مفهوم دوسوسير للنسق ينطوي على هذا الواقع غير المادي بحيث يصبح الشكل هو المضمون. كما أن العلاقة بين الدال والمدلول هي ليست علاقة بين الكلمة ومرجعها الخارجي (المادي مثلاً)، بل بين صورة سمعية (الدال) ومفهوم ذهني (المدلول)[10]، أي أن النظرية اللغوية عند دوسوسير تحاول أن تبتعد، قدر الإمكان، عن الاحالة على المرجع الخارجي والإكتفاء بمقولات غير مادية أساساً، وفي هذا الصدد يشير غارودي وهو يتحدث عن البنيوية الى «أن المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والاطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد اسبقية العلاقة على الكينونة[11]. ويشير فردريك جيمسون - وهي إشارة يشاركه فيها عدد كبير من النقاد - الى أن الفكر الفلسفي يميل بطبيعته للبحث عن انموذج شامل قابل للتطبيق والتعميم على مختلف مجالات الحياة، وأن هذا الإنموذج عرضة لتتبدل والتغير[12].

وكما لاحظنا فقد اختارت المثالية انموذجاً مثالياً غير مادي متمثلاً في «المطلق» كما اختارت الرومانسية كلمة «العضوي» انموذجاً لها، واختار القرن الثامن كلمة «الميكانيك» أنموذجاً له. وفي المرحلة التي تبلورت فيها نظرية دوسوسير اللغوية بدأ الشك الفلسفي - بتأثير منظورات مثالية - يشيع حول وجود المادة أساساً. وهكذا فقد راحت النظرية اللغوية التي بلورها دوسوسير تحمل الكثير من بصمات العصر ذلك. وإضافة إلى ما تقدم فإن اتساع الممارسة العلمية في ميادين العلوم الطبيعية، دفع المفكرين واللغويين للإقتداء بالمنجزات العلمية وبطريقة البحث في العلوم الطبيعية لتحقيق اقصى درجات الدقة والانضباط متناسين الفارق الكبير بين ميدان العلوم الطبيعية وميدان العلوم الإنسانية الأخرى الى بلوغ دقة تشابه دقة علوم الطبيعة[13] راحت البنيوية تتجه للاخذ بالإنموذج اللغوي وتعممه، ليتحول بدوره الى عامل حاسم ومقرر في حياة البشر. والتبرير الثاني لسحب انموذج الالسنية البنائي على مجمل العلوم الإنسانية لا يبقى مرتكزاً على فكرة أن المنهج الذي أثبت خصوبته في الألسنية قابل للتطبيق على علوم أخرى، بل يمسي مرتكزه أن موضوع الألسنية، هو في جوهره موضوع سائر العلوم الإنسانية»[14]. وتحاول البنيوية عن طريق مفهوم الانساق والبنى أن تفرض على البحث الأدبي صرامة البحث العلمي الطبيعي ودقته الذي يقترب من دقة العلم الرياضي، بل يمكن القول إن جوهر النزعة المحايثة عند البنيوين التي ترفض الإحالة الى ما هو خارج الإنمودج اللغوي يكمن في الإعتقاد بإمكانية «النظر إلى الحقيقة على أنها معيار لذاتها، دون حاجة إلى تحقيق تجريبي خارجي»[15].

ويستشهد مفكر بنيوي آخر هو التوسير بقدرة الرياضيات مثلاً، التي لا تحتاج إلى تحقيق خارجي للتدليل على صحة قضاياها، ويعمم هذا المفكر ما ينطبق

في حالة الرياضيات على بقية العلوم، بحيث يجعل معيار الصدق في المعرفة كلها معياراً داخلياً هو التماسك والانساق ويكون مقر الحقيقة عنده داخل الزمن فحسب[16].

ويمكن أن نستدرك هنا أن العلة لا تكمن في الإفادة من الإنموذج اللغوي ذاته ولا من مسألة الانساق والبنى، فهذه كشوفات قد يفيد منها البحث الأدبي والإنساني بشكل عام، بل العلة تكمن في محاولة إعطاء النموذج اللغوي سلطة طاغية وصنمية في التاريخ والحياة قادرة على استلاب الفعل الإنساني، كما لاحظ الدكتور فؤاد زكريا، فالبنيوية مثل فلسفة (كانت) تبحث عن الأساس الشامل اللا زماني الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية بحيث تستند إليه زمانياً ومكانياً، أي أن هذا النسق قبلي[17]. ويبدو أن البنيويين كانوا قد، وجدوا في الإنموذج اللغوي الأداة الملائمة للكشف عن هذا النسق الشامل، ويعبر ليفي شتراوس في أكثر من موضع عن تطلعه للإفادة من انجازات علم اللغة في الدراسة الاجتماعية التي قاربت الدقة الموضوعية للعلوم الطبيعية. ولهذا فهو يرى أن العلوم الاجتماعية يجب أن تستخدم أدوات ومناهج العلوم الطبيعية، وأن الأداة الملائمة لذلك هي اللغة، وكما يرى أحد الباحثين. . . لا يوجد بناء بالمعنى الصحيح إلا لما هو لغوي، وجميع المجالات المعروفة لا يصبح لها بناء (إلا حين تتخذ طابعاً لغوياً[18]. ويذهب شتراوس الى الاعتقاد بأن النشاط الرئيس للذهن هو العملية الرمزية التي تتمثل في اللغة، وأننا نستطيع أن نرجع الانساق الرئيسة التي ينظم بها الإنسان حياته الاجتماعية الى تلك البناءات الاساسية المشتركة بين كل اللغات البشرية[19].

بل إن شتراروس يعلن عام 1945 بوضوح «لا يمكن للفونولوجيا إلا أن تلعب تجاه العلوم الاجتماعية نفس الدور الذي لعبته الفيزياء النووية مثلاً بالنسبة لمجموع العلوم الدقيقة[20].

ولذا راح شتراوس يبحث عن التماثل بين انساق القرابة وانساق اللغة مبيناً أن مصطلحات القرابة، مثلها مثل الفونيات، هي عناصر دلالة، وهي، مثلها، لا تكتسب هذه الدلالة إلا بشرط هو أن تندمج في نسق، ويقوم الفكر، على مستوى الفكر اللا واعي، ببلورة انساق القرابة، مثلها في ذلك مثل الانساق الفونولوجية[21].

وهكذا يغدو الإنموذج اللغوي متسلطاً على كافة ميادين البحث العلمي والاجتماعي، وتكف الفاعلية الإنسانية عن ممارسة أيّ تأثير ازاء تسلط الإنساق البنيوية واللغوية حتى ليغدو الإنموذج اللغوي بديلاً للمطلق الأفلاطوني، وهكذا تنسحق الذات الإنسانية أمام الجبروت «الجبري» لسلطة الانساق البنيوية المتحكمة.

ويكاد الإنسان يستحيل، ضمن هذا النظام الصارم الى مغترب حقيقي لا نتيجة لهيمنة «صنمية البضاعة» والآلة ـ كما هو الحال في عوامل الاغتراب أو الاستلاب في النظام الرأسمالي ـ بل نتيجة تسلط الإنموذج اللغوي على حياة الإنسان وحريته، وهو أمر دفع ببعض الكتاب والنقاد للحديث عن ضرب جديد من ضروب الاغتراب هو «الاغتراب اللغوي». وللتدليل على ذلك يمكن أن نستشهد برأي رولان بارت نفسه الذي يعترف بأن اللغة سلطة تشريعية تنطوي على القهر والإرغام «اللغة، بطبيعتها بنيتها تنطوي على علاقة استلاب قاهرة، ليس النطق أو الخطاب بالأحرى تبليغاً، كما يقال عادة، أنه اخضاع: فاللغة توجيه وإخضاع معممان»[22]، بل ان رولان بارت يعترف بطريقة لا تترك مجالاً للجدل بأن اللغة فاشية: «إن اللسان، من حيث هو إنجاز كل لغة، ليس بالرجعي، ولا بالتقدمي، أنه بكل بساطة فاشي، ذلك لأن الفاشية ليست هي الحيلولة دون الكلام وإنما هي الإرغام عليه»[22].

وتتوج البنيوية موقفها هذا ببلورة موضوعة «الذات المزاحة عن المركز» التي قدم لها صياغة خاصة المفكر البنيوي جاك لاكان. والمقصود بالذات هنا الذات الإنسانية طبعاً. إذ يشير لاكان الى خروج البنيوية على التقاليد الفكرية السابقة التي تجعل من الذات مركزاً للوجود ومنطلقاً للفعل في مقابل البنيوية التي تزيح الذات عن مكانتها المركزية، وتجعل منها مفعولاً أو وظيفة لنظام أو خطاب يتجاوزها بقدر ما يؤسسها[24].

بل إن من المسلمات الأساسية البنيوية افتراض أن البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد منه الى التعيين، وأن موضوع هذا التصور يتصف بأنه حقيقة شعورية لا تظهر بنفسها، بل تدل عليها آثارها أو نتائجها، وأن هذه الحقيقة اللا شعورية الكامنة في الموضوعات حقيقة آنية تلفت الإنتباه الى تشكلها في الآن، أكثر من تشكلها في الزمان، وتميل الى الثبات، أكثر مما تميل الى الحركة، وأن هذه الحقيقة تلفتنا الى نفسها أكثر مما تلفتنا الى فاعلها، حيث تكشف البنية، حسب هذا التصور ـ عن نظامها المحايث أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام. وبقدر ما تؤدي هذه المسلمات ـ ضمناً ـ الى نفي صفة «التاريخية» عن معنى البنية، فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية، على نحو يغدو معه بناء البنية نظاماً آلياً يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد[25].

بل يمكن القول إن الإهتمام بمفهوم النسق راجع الى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر للمعنى الى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح منها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو

أدواته. ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً ـ في البنيوية ـ بمفهوم الذات المزاحة عن المركز[26].

من هنا تتضح لنا الدرجة التي يستلب بها النسق البنيوي الإرادة الإنسانية الحرة التي تزاح خارج مركز الفعل، بل إن أوزياس يبالغ فيعلن أن البنيوية نفسها هي فكر بلا مفكرين، فهي الأبنية التي تتكشف عن طريق العلوم الإنسانية، وأنها ليست فكر ليفي شتراوس أو ميشيل فوكو بل هي الخطاب الذي يصل بين الأنثولوجيا وعلم اللغة وبين الطب وأركيولوجيا المعرفة، وهي قراءة للتاريخ أو قراءة للتحليل النفسي على نحو يغدو معه مؤلف الخطاب، في كل مرة، شيئاً أكثر من كونه كاتباً أو مفكراً أو عالم اجتماع. فالبنيوية هي عمل المنهج نفسه. المنهج الذي ينطق اللغة الفعلية لموضوعه وهي الإحساس الذي يتكشف ليصبح إحساساً بالسطورة أو نسق[27].

بل أن فوكو عندما يتحدث عن «النسق» ينفي دور الإنسان كذات فاعلة نفياً مطلقاً فيتحدث عن «هذا النسق المغفل الذي لا فاعل له «ويعترف صراحة أن الأمر لم يعد متعلقاً بوضع الإنسان محل الآلة، بل بوضع فكر مغفل محله، هو فكر المعرفة دون ذات عارفة، فكر النظري الذي لا هوية له»[28]. ويكرس شتراوس عملية استلاب الفعل الإنساني بشكل كامل عندما يعلن بأن المنطق الذي إنبنت على أساسه مجتمعاتنا وحضارتنا يظل الى حد كبير لا واعياً، ويشير اشارة ذات دلالة خاصة الى «أن المهم ليس كيف يفكر الناس بالأساطير، بل كيف تفكر الأساطير بالناس»[29].

ومن كل ذلك يتضح لنا أن البنيوية بتسييدها للإنموذج اللغوي وأنساقه البنيوية وتعميمه على التاريخ والمجتمع وعلى الإنسان بوصفه ذاتاً فاعلة، إنما تستلب حرية الإنسان وتحيله الى كم مهمل وغير مؤثر، وتشل بذلك قدرته على التغيير الثوري للواقع الإجتماعي. والبنيوية تؤكد عبر ذلك عن نزعتها الجذرية المعادية للتاريخ والتطور والتغيير وتمسكها بما هو ثابت وآني.

الهـــوامش

(1) نشر هذا البحث في جريدة «الثورة» بغداد في 1988/1/30.
(2) «البنيوية فلسفة موت الإنسان» روجيه غارودي، ص 14-15.
(3) «الوجودية مذهب إنساني» جان بول سارتر، قدم له د. كمال الحاج، دار مكتبة الحياة / بيروت (د.ت) ص 54.
(4) المصدر السابق ص 76.
(5) «البنيوية فلسفة موت الإنسان» ص 82-85.
(6) المصدر السابق ص 85-99.
(7) «نـدوة لمناقشـة سؤال ميشـال فـوكـو: مـا المؤلف؟» أدار النـدوة جـان بـال، مجلة «الفكـر العـربي المعاصر» / بيروت العدد (6-7) 1980 ص 123.
(8) «الجذور الفلسفية للبنائية» د. فؤاد زكريا. «حوليات كلية الآداب» جامعة الكويت، الحولية الأولى 1980 ص 56.
(9) «في علم اللغة العام» د. عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة/ بيروت، 1980 (ص 3) ص 29-30.
(10) The prison-house of language, Fredric Jameson, Princeton University Press, 1974, p. 14-32.
(11) «البنيوية فلسفة موت الإنسان» ص 13.
(12) The Prison-house of language, p. 12.
(13) «البنيوية فلسفة موت الإنسان» ص 21.
(14) المصدر السابق ص 30.
(15) «الجذور الفلسفية للبنائية» ص 12.
(16) المصدر السابق ص 13.
(17) المصدر السابق ص 7-8.
(18) المصدر السابق ص 8.
(19) المصدر السابق ص 29.
(20) «الأنثروبولوجيا البنائية» ـ جو باكر ستيفا، ترجمة محمد بولعيش، مجلة «بيت الحكمـة»/ المغرب، العدد الرابع 1987 ص 120.
(21) المصدر السابق ص 121.
(22) «درس السميولوجيا» ـ رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر/ المغرب، 1986، ط 2 ص 12.
(23) المصدر السابق ص 13.
(24) «عصر البنيوية: من ليفي شتراوس إلى فوكو» ـ أديث كيرزويل. ترجمة جابر عصفور، «آفاق عربية» بغداد 1985 ص 268.
(25) المصدر السابق ص 289-290.

(26) المصدر السابق ص 290.

(27) المصدر السابق ص 244-245.

(28) «بيت الحكمة» مجلة تصدر في المغرب، العدد الأول (أبريل) 1986، عدد خاص عن ميشيل فوكو. ص 7.

(29) Modern Movements in European Philosophy, Richard Kearney, Manchester University Press, 1984, p. 254-255.

البنيوية والنزعة اللاتاريخية

مثلما تتخلى البنيوية عن أية نزعة إنسانية[1]، تتخلى أيضاً وربما بدرجة أكبر، عن أي منظور تاريخي.

وتعتمد البنيوية في تنكرها للمنظور التاريخي على الثنائية اللغوية التي وضعها دوسوسير، وأعني بها ثنائية الدايكروني ـ السنكروني.

وتعنى الدراسة الدايكرونية (وتترجم بالتعاقبية أو التاريخية أو الزمنية) بدراسة اللغة في تطورها التاريخي، أما الدراسة السنكرونية (وتترجم بالآنية) فتعنى أساساً بوضع اللغة في لحظة زمنية معينة بغض النظر عن وضعها في الماضي.

وكان دوسوسير قد عبر عن إستيائه من إسراف علم اللغة الحديث منذ ظهوره في الدراسة الدايكونية للغة[2]. ودعا، ربما كرد فعل مباشر، إلى العناية بالدراسة السنكرونية للغة والاهتمام بوصف وتشخيص الانساق اللغوية بوصفها انساقاً ثابتة. وربما يبدو منحى دوسوسير في نظرنا، مقبولاً الى حد كبير في ميدان الدراسة اللغوية الصرف، إلا أن محاولة تعميم هذا الفصل فيما بعد من قبل البنيويين هو الذي خلق قطيعة غير مبررة بين المحورين السنكروني والدايكروني. فالبنيويون بدأوا يدرسون البنى الاجتماعية السيكولوجية والأدبية بوصفها بنى ثابتة معزولة عن سياقها التاريخي المتطور. وإذا كان يمكن القبول بفكرة الثبات النسبي للأنساق اللغوية الصرف في لحظة معينة فلا يمكن القبول بفكرة ثبات الانساق البنيوية الاجتماعية والأدبية. فالبنى الاجتماعية والأدبية والنفسية خاضعة لقوانين الجدل المعروفة. ولذا فهي تحمل بالضرورة نقائضها، وهي بوصفها ظواهر، لا بد وأن تتشكل عبر إطار تاريخي معين، كما أنها خاضعة ـ بالضرورة ـ إلى قوانين السيرورة التاريخية والتبدل اللاحق.

إن شتراوس مثلاً عندما يدرس البنى الاجتماعية والعقلية لمختلف المجتمعات يتجاهل المحور التاريخي تجاهلاً مطلقاً، ويحاول أن يستخلص بعض الانساق الثابتة التي يرى أنها كامنة في اللا وعي، ولذا فهو يرفض التمييز بين مجتمع بدائي، وآخر

متحضر، وهو لا يؤمن أساساً بمفهوم التطور بمدلوله الشامل ويقصره على حيز محدود يتمثل في التغيرات الجزئية التي لا تؤثر بصورة عامة على ثبات النسق البنيوي عبر التاريخ . وهناك من يرى أن شتراوس إنما كان يعنى بدراسة مجتمعات بدائية للغاية «تعيد بنيتها انتاج ذاتها إلى ما لا نهاية بدون تغيير يذكر، مجتمعات هي بمعنى من المعاني بلا تاريخ» ولكنه سيعجز بالتأكيد عن تطبيق منهجه على مجتمعات ذات إعادة انتاج موسع نظير المجتمعات التي هي قيد التحول المستمر في بنيتها بالذات بفعل تطور الرأسمالية. ويرى غارودي أن منحى البنيوية هذا، إنما يهدف إلى «تعطيل جدلية التاريخ» ويدعو إلى العزوف عن هذه الدوغمائية - والقول لغارودي - التي تجعل من البنية العنصر الأوحد لما هو قابل للمعرفة، أي ينبغي طرح مشكلة، تكوين وتطوير وموت البنى وحلول بنى أخرى محلها[3]، بل إن شتراوس، في دراسته الخطيرة لبنى الإنتاج المادية يتورط في أحكام بعيدة عن روح المنطق الجدلي، فهو ينظر إلى البنية المادية نظرة سنكرونية (آنية) بمعزل عن شروط تكونها وانحلالها، ويتهم أي منظور تاريخي جدلي بالتاريخانية، ويقصد بها التطرف في الإعتماد على التحليل التاريخي - وانطلاقاً من نزعة لا إنسانية، تؤمن بمفهوم «الذات المزاحة عن المركز» - يعطل التوسير تماماً جدل التاريخ «ذلك أنه لو صح أن البنية الرأسمالية قد حددت تمام التحديد وانتجت أفراداً هم مجرد ما تنزع الرأسمالية الى أن تصنعه بهم، أي مجرد مواضيع، فلن يعود في هذه الحالة من محرك التاريخ سوى اللعبة البنيانية للقوى الانتاجية ولعلاقات الإنتاج، نوع من انسان آلي غريب كل الغربة عن الإنسانية، يؤدي عمله خارجاً عنها وبدونها[4].

ويشير الدكتور فؤاد زكريا الى التضاد الأهم الذي تتحد به طبيعة البنيوية هو تضادها مع النزعة التاريخية، ويرى أن ذلك كان يعود الى الإسراف في تفسير كل الظواهر من خلال التاريخ، فالسابق هو الذي يتحكم دائماً في اللاحق، والمنشأ الأول لأية ظاهرة ثم مسارها التالي، أساس في فهم طبيعتها الحالية. وقد جرت محاولات عديدة للوقوف بوجه هذا التيار ومنها محاولة باشلار الذي أنكر وجود خط متصل من التقدم في تاريخ المعرفة العلمية، وذهب إلى أن تاريخ العلم هو تاريخ أخطاء وعقبات تقف في وجه المعرفة بقدر ما هو تاريخ إنجازات ناجحة[5].

ويذهب ديريدا وفوكو إلى أنه لا يوجد حقاً شيء ما يسمى بـ «التاريخ»[6]، وأن الفهم الشائع لدى البنيويين حول علاقة التاريخ باللغة، أن اللغة هي التي أوجدت مفهوم التاريخ، وليس العكس.

أما في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية فيتخذ الأمر صفة النفي الكامل للبعد التاريخي، فالبنيوية الشكلانية، انطلاقاً من نزعتها السنكرونية - الآنية - تطور منحى وصفياً

وتزامنياً في دراسة الأنساق والبنية الداخلية للنص، ترفض أية إحالة إلى المرجع التاريخي، مهما كان نوعه، وتكتفي بالإحالة الى النص ذاته بوصفه بنية لغوية محايثة، ومكتفية بذاتها، وهذا يفسر لنا أيضاً سبب تنكر البنيوية للمؤلف، ولسيرته الشخصية وإسرافها في التحليل اللغوي للنص الأدبي.

والواقع أن البنيوية في سعيها للتنكر للبعد التاريخي، تسعى، عن قصد، للخلط بين مصطلحيّ التاريخية والتاريخانية، فالتاريخية «تعني مبدأ وعي الأشياء والظواهر، خلال عملية نشوئها وتطورها وعبر ارتباطها بالظروف التاريخية الملموسة التي تقررها. وهي تتضمن مقارنة للظواهر بوصفها نتاجاً لتطور تاريخي محدد كما تأخذ بنظر الاعتبار طريقة نشوئها وتطورها، وامتلاكها لحالتها الراهنة[7]. أي أن النزعة التاريخية تميل لتحديد فاعلية التاريخ في الظاهرة الثقافية أو الاجتماعية دونما مبالغة أو إقحام. أما النزعة التاريخانية، فهي نزعة تاريخية ومتطرفة، وغالباً ما تكون ذات منحى أحادي يبالغ في إبراز حجم المؤشر التاريخي في تشكيل الظاهرة التاريخية وسيرورتها ـ ويمكن أن نلمس ذلك في إسراف التفسيرات الدارونية المتطرفة وتطبيقاتها على الظواهر الاجتماعية الثقافية، وفي بعض التفسيرات الآلية لفاعلية المؤثر التاريخي في الظاهرة الأدبية كما تجلى ذلك في بعض أحكام تين وبرونتير وسانت بوف في النقد الفرنسي.

ولقد سبق للدكتور علي جواد الطاهر أن بين أن الاهتمام بتاريخية الأدب يعود الى القرن الثامن عشر (عصر التنوير) وكان يهدف الى ربط الظواهر بمسبباتها بعيداً عن التجريد والعزل، ثم يحذر الناقد من مخاطر المبالغة في استخدام المنهج التاريخي مغبة أن يتحول الناقد الى مؤرخ، هذا الناقد الذي يجب أن يعنى بكشف المستويات المختلفة الخاصة بالنص كالبناء الفني ودور المبدع وما إلى ذلك. ولذا يميز الناقد بين اتجاهين للمنهج التاريخي في النقد الأدبي: الأول يدخل في النقد الأدبي، لأن صاحبه يقابل الماضي، كما يقابل الحاضر، محتفظاً بتحليله ورأيه وذوقه وشخصيته، والتاريخ لديه وسيلة للفهم والتفهم تقيه من الشطحات، أما النوع الثاني فلا يدخل النقد لأنه يصبح جزءاً من التاريخ[8].

ومن هنا تتبين لنا خطورة المغالطة المنهجية التي تسقط فيها البنيوية نتيجة تنكرها للمحور التاريخي ورفضها للوعي التاريخي كما يقول نبيل سليمان[9]، وهو منزع موروث عن الدراسة اللغوية الدوسوسيرية حيث يذهب الألسني ـ كما يرى د. بشارة صارجي ـ الى التضحية بالتاريخ صوناً لنقاء الموضوع واستقلاله، كما يتناول الألسني أيضاً البنية كما هي معطاة، بقطع النظر عن تعاقبها في التاريخ[10]. ولاشك أن مغلطة كهذه ستدفع الى قطع النص الأدبي عن جذره التاريخي والاجتماعي وعن صلته المباشرة بالموروث وسيدفع

بالدراسة الأدبية والنقدية نحو أكثر درجات التجريد والشكلانية، وهو ما يحصل فعلاً اليوم في الكثير من التطبيقات النقدية في الآداب الحديثة.

وإني إذ أواصل ـ بهذه الحلقة ـ حواري مع البنيوية، لاعتبارات عديدة، فإني أدعو اصدقائي الباحثين والنقاد لدراسة مختلف الجوانب الخاصة بالمنهجية البنيوية بوعي وتأنٍ، وهو أمر قد أعود لاستكماله في دراسات قادمة.

وخير ما اختتم به حواري، هذه الفقرة التالية التي كتبها الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو وهو يقدم للترجمة العربية لكتاب رولان بارت «درس السميولوجيا»:

«على القارىء العربي أن يدرس بامعان كتابات رولان بارط (بارت) بل عليه أن يحفظها عن ظهر قلب، لكنه عليه كذلك أن يتناساها في فترة لاحقة، لكي لا يسقط في فخ التكرار، ولكي يتسنى له أن يعيد صياغة الأسئلة البارطية ويجيب عنها بطريقة فريدة لم يسمع بها من قبل[11]..

الهوامش

(1) نشر هذا البحث في جريدة «الثورة» بغداد في 1988/2/7.
(2) «علم اللغة العام» فردينان دي سوسور، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد 1985 ص 100.
(3) «البنيوية: فلسفة موت الإنسان» روجيه غارودي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة/ بيروت 1985 (ط 3) ص 48,34,33.
(4) المصدر السابق ص 79 ج 5.
(5) «الجذور الفلسفية للبنائية» د. فؤاد زكريا، في «حوليات كلية الآداب» جامعة الكويت، الحولية الأولى 1980 ص 15-16.
(6) The return of grand thought in the Haman Sciences, edited by: **Skinner**, Cambridge University Press, 1985, p. 48.
(7) A Dictionary of philosophy, edited by M. Rosenthal and Yudin, Progress Publishers, 1967, p. 193.
(8) «مقدمة في النقد الأدبي» د. علي جواد الطاهر، منشورات المكتبة العالمية، بغداد ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت ط 2 ـ 1983 ص 398-403.
(9) «مساهمة في نقد النقد الأدبي» نبيل سليمان، دار الطليعة / بيروت 1983 ص 58.
(10) «البنيوية: غياب الذات» د. بشارة صارجي، مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدادن 6-7 1980، بيروت ص 22.
(11) «درس السميولوجيا» رولان بارط، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار تـوبقال للنشـر/ المغرب (طبعة 2) 1986، ص 6.

الموضوعية البنيوية

«في ضوء تجربة السياب»

تشكل تجربة بدر شاكر السياب الشعرية والحياتية اغراء سهلاً للناقد الأدبي وتحدياً له في الوقت نفسه. فهذه التجربة الخصبة، المقترنة، بنضج الجذور الأولى لحركة الحداثة الشعرية العربية تغري الناقد بإمكانية ولوج عالم الشاعر من زوايا مفتوحة عديدة. إلا أنها، سرعان ما تفاجىء هذا الناقد بالأسرار وبالكثير من الأبواب الموصدة التي ظنها للوهلة الأولى مشرعة، سهلة القراءة ككتاب مفتوح. وهذه اللعبة المثيرة، هي التي تدفع عدداً غير قليل من النقاد الجادين لمعاودة النظر في تضاريس هذه التجربة الأخاذة. وربما تشكل دراسة الدكتور عبد الكريم حسن «الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب»[1] احدى هذه المحاولات النقدية الجادة، والتي تنضوي بدورها تحت باب الدراسات النقدية البنيوية والألسنية في النقد العربي الحديث. وهذه الدراسة أصلاً اطروحة جامعية أعدها المؤلف تحت إشراف المستشرق الفرنسي اندريه ميكال في جامعة السوربون في باريس ونوقشت أواخر عام 1908.

يحاول الباحث، في بحثه المضني هذا، أن يستقرىء عن طريق المنهج الاحصائي الثيمات Themes أو الموضوعات الأساسية المهيمنة على دواوين السياب المختلفة. وهو يرى أن تكرار مفردة معينة أو مرادفاتها، أو دلالاتها الفرعية إنما يشير الى وجود ثيمة أساسية أو ثانوية يتعين على الباحث رصدها وصولاً الى التقاط المفاتيح الرئيسة المؤدية للدخول الى عالم القصيدة. ولذا فهذا البحث الجديد في بابه ـ في الدراسات الأدبية العربية ـ يكاد يقتصر منهجه هذا على تقصي كافة تجليات المفردة وصورها وتحولاتها، دون أن يعير اهتماماً كافياً لدراسة المشكلات الخاصة بالخطاب الشعري ككل ومنها طبيعة الرسالة الشعرية، ومشكلة الإيصال، إضافة إلى المشكلات البنيوية الصرف ووضع الجملة الشعرية والصورة الفنية، ومشكلات النسيج الفني والانساق البنيوية والدلالية المختلفة. أي أن منهج الباحث، أحادي، يقتصر على فحص بعض «الظواهر المعنوية» فقط في تجربة الشاعر كالحب والألم والحياة والموت وغيرها من الثيمات أو الموضوعات التي تكشف عنها تجربة الشاعر.

وربما يعود ذلك الى طبيعة هذا المنهج الجديد الذي اختاره الباحث لنفسه والذي اسماه بـ «الموضوعية البنيوية» وهو مصطلح يثير جملة من الإشكالات ويتداخل مع مصطلحات أخرى، فمصطلح «الموضوعية» ـ مثار الإشكال ـ والمقدم كمقابل للمصطلح الفرنسي Thematique يتداخل مع مصطلح آخر هو Objective الذي يترجم عادة بالموضوعية في أغلب الدراسات النقدية والفلسفية والاجتماعية، لذا يميل بعض المترجمين والباحثين ـ وتخلصاً من هذا الإشكال ـ لاستخدام مصطلح «الموضوعاتية» (النسبة الى الجمع: موضوعات بدل المفرد). فابراهيم الخطيب مثلا في ترجمته لكتاب «نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانين الروس»[2] يستخدم مصطلح الموضوعاتية، ويوظف الدكتور محمد برادة ـ في المقدمة التي كتبها لكتاب الدكتور عبد الكبير الخطابي «في الكتابة والتجربة» مصطلحاً مقارباً هو «التحليل القائم على الموضوعات»[3]. ونجد الدكتور فؤاد أبو منصور ميالاً لاستخدام مفردة اخرى هي «الجذرية»[4]. إضافة الى الموضوعاتية.

ويبدو أن صعوبة إيجاد مقابل دقيق ومباشر للمصطلح قد شجع القسم الأعظم من النقاد المترجمين على تداول المصطلح المعرب صوتياً، فشاع استعمال مصطلح الثيمة والثيمات عند الإشارة الى الموضوع والموضوعات وذلك تجنباً للتداخل مع مصطلح Subjective المترجم بـ (الموضوعية) من جهة ومع مصطلح Subject الأشمل الذي يترجم بـ (الموضوع).

ويبذل الباحث جهداً كبيراً في محاولة تبرير منهجه هذا والتنظير له لكي يجد له طريقاً الى عالم النقد البنيوي. فهو يعلن أن منهجه موضوعي «بمعنى أنه بحث في الموضوع» وهو بحث يهدف الى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب، كما يشير الى أن منهجه بنيوي «بمعنى أنه يكتشف البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية».

ان مفهوم الموضوع أو الثيمة الذي يعتمده الباحث للكشف عن الثيمات الأساسية الدالة في الموضوع الشعري لدى السياب، لا يعتمد على قاعدة دلالية أو رؤيوية دائماً، كما يعترف الباحث بذلك وإنما يعتمد على قاعدته اللغوية المعجمية في العمل الأدبي.

ويذهب الباحث الى القول بأن الموضوع «هو مجموعة المفردات التي تنتمي الى عائلة لغوية واحدة» ويشير في موطن آخر الى أن الموضوع هو «بناء النويات النصية المستخرجة من التحليل الشامل لظهورات المفردات المكونة للعائلة اللغوية التي هي حد الموضوع. ويحيلنا الباحث الى نصوص نقدية عديدة للناقد الفرنسي جان بيار ريشار استاذ الأدب في جامعة السوربون وأهم المنظرين للمنهج الموضوعي (الثيمي) في فرنسا، والذي

يرى أن الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح للعالم حوله بالتشكل والامتداد.

وانطلاقاً من هذه المفاهيم يختار الباحث منحى أسلوبياً احصائياً في التحليل اللغوي عن طريق الاستفاضة في دراسة «العائلة اللغوية» التي يرى أنها تستند الى ثلاثة مبادىء هي: الاشتقاق والترادف والقرابة المعنوية. ويؤكد الباحث أن العائلة اللغوية المعينة تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد والمترادفات والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية اضعف من صلة الترادف.

وقد قام الباحث بما أسماه بعملية «تكنيس» لأعمال السياب الشعرية الكاملة بأسلوب احصائي، حيث درس حوالي ثلاثة آلاف مفردة، منطلقاً من قناعة أن المجموعة اللغوية التي تتردد مفرداتها بكثرة لا بد وأن تكون لموضوعها أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى. وهو يرى أن العكس صحيح أيضاً. إذ إن اهتمام الشاعر بموضوع ما لا بد وأن يدفعه للدوران في حومة المفردات التي تعبرعنه،ويستشهد لذلك برأي للناقد جان بيار ريشار الذي يرى «أن التكرار أينما كان، دليل على الهوس». ويحاول الباحث أن يميز بين الثيمات الأساسية والثيمات الثانوية أو الفرعية، فالثيمة الرئيسة هي الثيمة التي تتردد مفردات عائلتها اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى وهي التي تقرر بدورها بقية الثيمات بشكل آلي. وهو يلاحظ أن الثيمة الرئيسة هي التي تحدد الثيمات الثانوية وتفرزها، كما يرى أن الثيمة الثانوية إنما هي تطوير لجانب من جوانب الثيمة الرئيسة دون أن تخسر خصوصيتها، وأن هناك الكثير من العناصر المشتركة بين الثيمة الرئيسة والثيمات الثانوية.

ونظراً لحداثة هذا المنهج، قياساً الى بقية المناهج النقدية، يبذل الباحث جهداً كبيراً لإيجاد جواز مرور لمنهجه هذا الى عالم النقد البنيوي، وهو يدرك مقدماً خطورة الاعتراضات التي قد تنصب على منهجه، حتى من قبل النقاد والباحثين البنيويين انفسهم. ولكي يدعم موقفه يؤكد أن منهجه هذا (الموضوعية البنيوية) يلبي أغلب الشروط الأربعة التي وضعها كلود ليفي شتراوس لما يمكن أن يستحق اسم بنية. ويرى شتراوس أنه لاستحقاق اسم البنية ، فإنه لا بد من إيجاد (موديلات) تفي بأربعة شروط.

فأولاً: يجب أن تحمل البنية سمة النظام. وتتألف البنية من مجموعة عناصر إذا طرأ تعديل على أحدها سبب ادخال تعديلات على كافة العناصر الأخرى.

وثانياً: فإن كل موديل يعود الى مجموعة من التحولات ـ كل تحول يتناسب مع موديل من نفس العائلة، مما يعني أن كل هذه التحولات تشكل مجموعة متجانسة من الموديلات.

وثالثاً: فإن هذه الخصوصيات السابقة تسمح باستشراف الطريقة التي سيتكيف معها ـ

الموديل ـ في حال دخول أي تعديل على أحد العناصر.

ورابعاً: فإن الموديل يجب أن يبنى بشكل يستطيع وظيفياً، أن يستوعب كل الوقائع الملحوظة.

وهكذا واستناداً الى شروط شتراوس الأربعة هذه يؤكد الباحث أن منهجه يلتقي أيضاً مع منهج البحث البنيوي عن طريق إمكانية ادراج الثيمة (الموضوع) في مجال البحوث البنيوية، رغم اعترافه الضمني بأن بعض جوانب هذا المنهج لا تحقق كامل هذه الشروط.

وبعد أن يحدد الباحث المهاد النظري لمنهجه الجديد يشرع بتقديم دراسة ميدانية احصائية شاملة لأهم الثيمات الأساسية في شعر السياب، مخصصاً فصلاً لكل ديوان، أو مرحلة شعرية في حياة السياب. ويشير الناقد الى أن نقطة الارتكاز في تحليله هي النص فتحليله، كما يؤكد نصّياً، لا علاقة له بلغة القاموس، إلا أنه من الجانب الآخر يربط بين هذا المستوى من التحليل النصي والمعنى اذ يؤكد «أن الموضوع ـ الثيمة ـ احدى مقولات المعنى، وبشكل أدق فإن الموضوع مقولة من مقولات الحضور المشهود باهمية نشاطها في العمل الأدبي».

ويبذل الباحث مجهوداً مضنياً وهو يتتبع بصبر وأناة تبلور الثيمات الأساسية في دواوين السياب المختلفة ومن ثم محاولة استخلاص الثيمة الأساسية لتجربة السياب الشعرية ككل.

ويتوصل الباحث الى أن المرحلة الأولى من تجربة السياب الشعرية التي يمثلها ديوانه «البواكير» تتسم بهيمنة ثيمة «الحب المخفق» مع الإشارة إلى بدايات ظهور ثيمتي «الحياة والموت». ويبين لنا الباحث أنه عند إحصاء مفردة «الحب» مثلاً يقوم باحصاء صيغة المفردة الفعلية والاسمية: «احب، يُحب، الحبيبة المحبة، ثم ينتقل الىٰ إحصاء مترادفات هذه المفردة بكافة صيغها أيضاً «الهوى، الغرام، الصبابة....» وفي خطوة ثالثة يقوم باحصاء المفردات ذات القرابة المعنوية مع الحب «اللثم، التقبيل...» ومعنى ذلك أن الباحث لا يكتفي بدراسة الثلاثة آلاف جذر التي اختارها، وإنما يتسع بحثه لتقصي ودراسة حوالي الثلاثين الف كلمة وهو جهد خارق جدير بالتقدير. ومن الطبيعي أن تتغير مفردات الثيمة الواحدة في دواوين الشاعر المختلفة، فقد تظهر مفردات جديدة، كما قد تختفي مفردات اخرى بالتوافق مع تجربة الشاعر ذاتها. فعندما درس الباحث ثيمة الحب في «البواكير» قام برصد وتحليل المفردات التالية: «حب، هوى، جوى، عشق، غرام، هيام، صبابة، وصل، غزل» وهكذا هو الحال بالنسبة لبقية الثيمات.

ويلاحظ الباحث استمرار ثيمات الحب المخفق في ديوان «قيثارة الريح» باعتبارها

تشكل اساس البنية الموضوعية للديوان، كما يلاحظ أن هذه الثيمة تطل أيضاً في «ازهار وأساطير»، إلا أنه يلاحظ أن ديوان «أعاصير» يكشف عن صعود ثيمة الموت. ويؤكد الباحث أن دواوين السياب اللاحقة كلها وهي «انشودة المطر» و «المعبد الغريق» و «منزل الاقنان» و «شناشيل ابنة الچلبي» تكشف عن هيمنة واستفحال ثيمة الموت. إلا أن هذه الثيمة تكتسب دلالات متباينة في هذه الدواوين.

ففي ديوان «انشودة المطر» لاحظ الباحث أن الموت هنا هو «موت سياسي واجتماعي» أما في «المعبد الغريق» فيرى أن الموت كان خيبة في الحاضر وخيبة في الماضي وخيبةً أمام الذات، وفي «منزل الاقنان» يكتشف أن ثلاثيته الزمن المرض الغربة، قد تصالحت كلها ضد السياب لكي تحرم عينيه الهدوء، حيث اصبح الموت عند الشاعر حركة مزدوجة تمثلها نافذة الشرنقة التي تنفتح أحياناً فيتوسم من خلالها الأمل، وتنقبض أحياناً فيضيق الخناق على الشاعر ويطلق صراخه طلباً للموت السريع. أما في المرحلة الأخيرة من حياة السياب التي يمثلها ديوان «شناشيل ابنة الچلبي» فتتم ثيمة الموت دورتها النهائية، ويشير الناقد الى أن بنية الموت الموضوعية في هذا الديوان اشبه ما تكون بالمظلة التي يحملها موضوع الموت حيث كان كل شيء يفيد بأن مهمة السياب قد انتهت.

وبعد أن ينتهي الباحث من استكشاف وتمييز الثيمات الأساسية لكل ديوان شعري يحاول في فصل تالٍ (الفصل التاسع) أن يرسم البنية العامة للثيمات الشعرية على مستوى الأعمال الكاملة للسياب. فيكتشف على ضوء منهجه الاحصائي هذا أن الثيمة المهيمنة على مستوى الدواوين كلها هي ثيمة الموت حيث يتخذ الموت أشكالاً متعددة بين مرحلة وأخرى من حياة السياب. فهو إما يكون حباً مخفقاً أو ثورة مقموعة أو غربة أو داء.

ويلاحظ الباحث ضمن استنتاجاته ما يرى أنها قاعدة عامة في شعر السياب وهي «أن الحياة بلا حب موت» وهو يرى أن هذه قاعدة ثابتة سواء أكانت الحياة حياة السياب في علاقته بالمرأة والغربة والمرض، أم كانت حياة المجتمع الذي يعيش فيه؛ ويتوصل الى استنتاج مهم بين علاقة الشاعر بالزمن فهو يرى أن الحياة على امتداد شعر السياب ترتبط إما بالماضي وإما بالمستقبل وتغيب في الحاضر.

وبعد أن ينتهي الباحث من تقصي وتحديد الثيمات الأساسية لتجربة السياب يلجأ الى مجهود إضافي قد لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بمنهج البحث حيث يحاول في الفصل العاشر أن يقوم بعملية إعادة كتابة التاريخ الشخصي للسياب على ضوء النص الشعري ذاته. . ويعلن الباحث أنه لا يميل الى التاريخ إلا بالقدر الذي يساعده على المقارنة أو تصحيح بعض الأحكام النقدية التي أشاعها النقاد حول حياة السياب وتجربته، كما يؤكد أنه لا يضع

افتراضات منهجية مسبقة تقود خطى البحث وأن البحث الإحصائي في المفردة هو الذي قاده الى استخلاص هذه النتائج. رغم كل هذه التأكيدات، فنحن نرى أن حياة مكشوفة ومعروفة للباحثين كحياة السياب وتجربته لا يمكن أن تظل بعيدة عن وعي الباحث. فالكثير من الاستنتاجات التي توصل إليها البحث سواء على مستوى تجربة السياب الحياتية أو على مستوى الثيمات الأساسية تتطابق مع الاستنتاجات والأحكام النقدية المتداولة حول السياب. ويخيل لي أن منهجاً كهذا جدير بأن يطبق على دراسة شاعر جديد، إذْ لم يدرس دراسة وافية من قبل النقاد والباحثين، لكي لا يقع الباحث تحت ضغط أكداس المعلومات والحقائق والأحكام النقدية المعروفة سلفاً، وهو من المآخذ التي قد تسجلِ على منهج البحث، حتى لتبدو المسألة بوصفها مفارقة: فقد استطاع الناقد غير البنيوي مثلاً من استخلاص واستنباط الكثير من الثيمات والأحكام النقدية عن طريق التحليل والمعاينة والتذوق الشخصي، بينما احتاج الباحث الموضوعي البنيوي الى جهد إحصائي هائل حلل فيه ما يزيد على ثلاثين الف مفردة ليتوصل الى النتائج ذاتها، أو الى نتائج مقاربة للغاية، وهو أمر يجعلنا نشكك في جدوى هذا المجهود الهائل الذي يمكن الاستغناء عنه بأدوات نقدية اعتيادية كالتحليل والوصف والتفسير والحكم وما شابه من أدوات النقد ومقارباته المختلفة.

ويمكن أن نلاحظ هنا، أن منهج الباحث د. عبد الكريم حسن، رغم أنه يتفق والمنهج الثيمي (الموضوعي) الفرنسي، وبشكل خاص، كما تمثله تجربة جان بيار ريشار فهو يفترق عنه في بعض المعالجات. فمن المعروف أن النقد الموضوعاتي (ويسمى أيضاً بالجذري) هو حصيلة تضافر تيارين فكريين متغايرين: الفرويدية، والأسلوبية ـ الألسنية، حيث رفدت الفرويدية هذا النقد بمصطلحات العقدة النفسية واللاشعور والعقل الباطن وما الى ذلك من مناحي التحليل السيكولوجي. أما الجانب الاسلوبي ـ الألسني فيميل الى تقديم معالجات لغوية جمالية متعددة وأطياف الشعور أو اللا شعور التي تتبلور لغوياً بواسطة تراكيب ومصطلحات معينة، حيث تدل الظاهرة اللغوية، بطابعها الكيميائي المتناسق أو المتنافر على واقع نفسي ـ فكري يتوهج بالتماعات الرمز بين عالمي الوعي واللاوعي[5]. . واذ تظل نزعة ريشار ذات جذر سيكولوجي تحليلي يعنى بصورة خاصة باستكشاف مناطق اللاوعي، نجد د.عبد الكريم حسن أكثر ميلاً للتقيد بالجانب الأسلوبي ـ الألسني. وهو قلماً يعير اهتماماً خاصاً للجانب السيكولوجي، رغم عدم اهماله له كلياً.

ويقيم الناقد الفرنسي ريشار تفريقاً مهماً بين الفكرة والجذر (أو الثيمة) اذ يقول في مقابلة خاصة: «يجب التفريق في قاموس النقد الجذري بين الفكرة الرئيسة والجذر. الفكرة الرئيسة هي كل عنصر لغوي يعود بإلحاح في الأثر الأدبي. إنها متعلقة بمفردات اللغة

ومصطلحاتها. أما الجذر فإنه يختلف عن الفكرة الرئيسة ومجموعة التماعاتهـا ورموزهـا وجزيئاتها [6].

ويوسع مفهوم الثيمة أو الجذر فيقول «الموضوع أو الجذر، وأفضل استعمال كلمة (جذر) لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع، من حيث إن التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية أو وفقاً لنسق تصادمي تجاوزي.. ومن هنا اعتقد بوجـود جذور أو عقدة جذور غير قابلة للإختزال أو التبسيط وهي ترفد بالبعد الدلالي نسيج النص وتفرع مضموناته القريبة والقصية[7]. ويقدم لنا ريشار مثالاً تطبيقياً ملموساً. فهو يـرى أن (الطير) فكرة رئيسية عند الفرد دوفيني، لكن مشتقـاتها مثـل الإنسان العـاشق، والهائم، والنازح، تشكل جذوراً لوحدة دلالية تشير الى عقدة أوديبية تتحكم بالشاعر»[8].

أما بالنسبة للدكتور عبد الكريم حسن فهو لم يحاول إقامة مثل هذا التفريق بين الفكرة والجذر (الثيمة)، بل كان جل اهتمامه منصباً على تحصيل وتجميع المفردات ـ بطريقـة وصفية شبه آلية ـ التي تشير الى ثيمة مهيمنة دونما استقصاءات سيكولوجية مكثفة، كما هو الحال عند ريشار.

ويمكن أن نكتشف هنا أن منهج البحث مدين الى حد ما إلى كشوفات الشكلانيين الروس وبشكل خاص توماشيفسكي وجاكبسن. اذ إن ريشار نفسه لم يحاول اخفاء تأثره بالناقد توماشيفسكي الذي يرى «أن معاني العناصر الخاصة في العمل الأدبي تشكل وحدة، هذه الوحدة هي الموضوع»، كما أن تأثير مقولة جاكبسن حول القيمة المهيمنة تلعب دوراً واضحاً أيضاً.

ويذهب جاكبسن الى أن المهيمنة Dominat باعتبارها عنصراً بؤرياً تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البيئة. ويعترف جاكبسن صـراحة بـاهمية العنصر اللساني في هذا الاستقصاء اذ يرى أن المهيمنة تكسب الأثر نوعيـة، وأن عنصراً لسانياً نوعياً يهيمن على الأثر بمجموعه وأنه يعمل بشكل قسري لا رادَّ له ممارساً بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى[9].

ويمكن أن نكتشف بسهولة العلاقة الوثيقة بين فكرة المهيمنة لدى جاكبسن وبين فكرة الثيمة المهيمنة و «الفعل المحرك[10] لدى الباحث د. عبد الكريم حسن.

وربما نستطيع أن نقول بأن هذا المنهج يظل محكوماً بمحدودية واضحة، شأنه شأن جميع المقاربـات ذات الطابـع النصي والألسني الصرف. فمثـل هذا المنهـج لا يدرس الخطاب الشعري بشمولية، بـوصفه نسيجـاً متشابكـاً من علاقـات ودلالات وبنيات وقيم ومستويات ألسنية واجتماعية وتاريخية وشخصية لا يمكن الفصل بينها بسهولة. لذا يظل هذا

المنهج جزئياً ولا يمكن أن يفسر الظاهرة الشعرية في تشابكها المعقد، بل إن جان بيار ريشار يعترف شخصياً بهذه الحقيقة عندما يقول «على أية حال الجذوريون يعرفون جيداً أن نقدهم جزئي وهم يريدون ادماج الجزء في نظام نقدي كامل، لا أن يحلوا مكان المناهج النقدية الأخرى»[11].

وجلي جداً أن منهج البحث هذا ينطلق من نـظرة محايثة Immanent ـ ويسميها الباحث بالنظرة الحلولية ـ وهي ترجمة غير دقيقة، وهي نظرة «تدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته، فالنظرة المحايثة أي النـظرة التي تفسر الأشيـاء في ذاتها، ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها»[12]. وفي رأينا أن نظرة كهذه لا يمكن أن تقدم اجابات متكاملة عن القضايا التي تطرحها تجربة شعـرية وحيـاتية معقـدة كتجربة السياب، وهي قد تصلح لتحليل نص محدود، أو كجانب واحد من معالجة نقدية أكثر شمولاً تأخذ بنظر الاعتبار لا البنية الألسنية فقط بل وفي الوقت ذاته العوامل الخـارجية: والتاريخية والاجتماعية والنفسية، كما تأخذ بالحسبان دور المولد، كمبدع.

واضافة الى ما تقدم فإن هذا المنهج الثيمـي (الموضوعاتي) لا يأخذ بنظر الاعتبار حتى الجوانب الفنية والبنيوية الأخرى في النص الشعري، بل يركز فقط على جانب محدود جد«ا: البحث عن الثيمات الأساسية. لذا فإن منهجاً كهذا عـاجز حتى عن التمييـز بين خصوصيات الخطاب الشعري من جهة وخطاب الحياة اليومية أو الخطاب الأيـديولـوجي والاقتصادي من جهة اخرى، بل إنه لا يفرق كثيراً عند تصديه لاستنباط الثيمات بين قصائد تقليدية أو رومـانسية عمـودية كتبهـا السياب في تجـاربه المبكـرة في «البواكيـر» و «أزهار وأساطير» ـ وهي تجارب تسبق مرحلة الشعر الحر ـ وبين قصائد السياب الحديثة الناضجة منذ «أنشودة المطر». ولذا فقد خيل الينا وكأن الباحث كان مستعداً لتطبيق منهجه هذا على أي شاعر تقليدي، لأن منهجه لا يتسع للكشف عن المكونات الشاملة للخطاب الشعري التي تمنح هذا الخطاب «شعريته» وتجعله ينتمي الى حركة الحداثة الشعرية العربية، بل إن هذا المنهج راح يتساوى في بعض أحكامه مع بعض مناهج النقد الأكاديمي التقليدية التي تعنى هي الأخرى بدراسة وتحليل المضامين والموضوعات والتي تكشف عنها تجربة شاعر تقليدي ما، فهي أيضاً لا تعبأ بمستوى النص قدر عنايتها باستخلاص الموضوعات والمضامين الأساسية للتجربة الشعرية أو لضروب الشعر المختلفة، تماماً مثلما يفعل أي مختص في حقل الإعلام وهو يحاول تحليل كمية أو حجم المعلومـات المتوفـرة في نص إعلامي أو سياسي أو أدبي دون اعتبار لخصوصية كل نص.

لست هنا ضد منهج البحث أساسـاً، ولست ضد أي مستـوى من مستويـات النقد

النصي، إلا أني أرى أن منهجاً كهذا لا يمكن أن يشكل إلا خطوة واحدة صغيرة داخل إطار العملية النقدية الشاملة التي تتوخى الكشف عن جميع الجوانب الإبداعية السيميائية والدلالية والسوسيولوجية للنص الشعري. وما نحتاجه حقاً في حياتنا النقدية البحث الجاد والصادق عن مقاربات نقدية تعنى بالتحليل النصي، مثلما تعنى بالإحالة على الخارج وعلى المؤلف وتأخذ بنظر الاعتبار دور القارىء وإدراك الطبيعة الحية للخطاب الشعري باعتباره يحمل رسالة من مخاطب (بالكسر) الى مخاطب (بالفتح) وأن هذه لرسالة تهدف إلى تحقيق إيصال صحي، وهي في الوقت ذاته لا تلغي الجوهر «الشعري» أو الأدبي للخطاب الشعري[13].

الهوامش

(1) «الموضوعية البنيوية»: دارسة في شعر السياب د. عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية / بيروت 1983.

(2) نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب/ بيروت ص 47.

(3) «في النقد والتجربة» د. عبد الكبير الخطابي، دار العودة/ 1980 ص 8.

(4) «النقد البنيوي الحديث بين الكتابة وأوروبا» د. فؤاد أبو منصور، دار الجيل/ بيروت 1985 ص 180-188.

(5) المصدر السابق ص 179-180.

(6) المصدر السابق ص 189.

(7) المصدر السابق ص 188.

(8) المصدر السابق ص 189.

(9) «نظرية المنهج الشكلي» ص 82 وراجع أيضاً «المفارقة في القصص العربي المعاصر» سيزا قاسم ـ مجلة «فصول» ص 143، العدد (2) 1982.

(10) «الموضوعية البنيوية» بـ «دراسة في شعر السياب» ص 47.

(11) المصدر السابق ص 179.

(12) «عصر البنيوية» ـ أديث كيرزويل، ترجمة د. جابر عصفور، ص 76، منشورات «آفاق عربية» بغداد 1985.

(13) نشرت هذه الدراسة في الأصل، في مجلة «الكاتب العربي» الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب / بغداد، العدد (15) 1986، ص 106.

الفصل الرابع

إشكالية المصطلح والمنهج

إشكاليات ترجمة المصطلح اللساني والنقدي:

ـ المصطلح السردي إنموذجاً ـ

تمهيد في طبيعة الإشكالية:

أثارت الثورة اللسانية والنقدية التي شهدها هذا القرن والتي مثلت الستينات أبرز منعطفاتها وبؤرها المتفجرة مشكلات كبيرة في مجال وضع المصطلح اللساني والنقدي وترجمته وتعريبه أمام الباحثين واللسانين والمترجمين والنقاد العرب. فقد ظهرت الى الوجود العشرات من المصطلحات الجديدة التي لم تكن مألوفة أو معروفة من قبل بالنسبة للمعجم اللساني والنقدي العربي. وقد شهدت الحياة الثقافية والأكاديمية والمعجمية حركة عربية ناشطة للتعامل مع هذا الانفجار المعجمي والاصطلاحي **الجديد سواءً ضبط المفاهيم أو علىٰ مستوى إيجاد مقابلات أو موازيات مترجمة لهذه المفاهيم. وقد واجهت اللسانيين والمترجمين والنقاد والمجامع اللغوية وهيئات التعريب في الوطن العربي مشكلات كبيرة ومستعصية وهي تعالج هذه الإشكالية.**

وظهرت خلال هذه الفترة العشرات من المعاجم الاصطلاحية اللسانية الجادة، كما أسهم مكتب تنسيق التعريب التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جامعة الدول العربية عبر مؤتمراته ومجلته «اللسان العربي» التي تصدر في المغرب بجهد واضح ومبرمج في هذا المجال، وبشكل خاص في تشخيص مظاهر الإشكالية ونشر العديد من المعاجم والمسارد الاصطلاحية ثنائية اللغة. كما لا يمكن اهمال عدد كبير من المسارد الاصطلاحية التي ذيّل بها الكثير من المترجمين واللسانيين أعمالهم الموضوعة والمترجمة.

ويحق لنا هنا أن نفخر بالجهد المتميز والمثابر للسانيين والمجمعيين والأكاديميين والمترجمين العراقيين في هذا المضمار، وهو جهد جدير بدراسة تقييمية وتقويمية مستقبلية لأنه نابع من داخل ممارسة عملية واشتباك مباشر بالنص الأجنبي وليس من مجرد معاينة خارجية لمصطلحات معزولة ومقطوعة عن سياقاتها النصيّة.

إلا إننا ـ للأسف ـ ما زلنا نجد ـ بعد مرور ما يقرب من الربع قرن ـ الكثير من الاضطراب والتباين وعدم الوضوح في ترجمة المصطلح اللساني والنقدي. وربما تعدُّ أكبر

آفة تواجه هذا المجهود عدم إلتزام، الكثير من المترجمين واللسانيين والمؤسسات التعليمية والأكاديمية والثقافية والصحفية بالجهود المشتركة المثمرة في هذا المجال، مما أدى الى ظهور أكثر من مقابل ترجمي للمصطلح الواحد وغياب ضوابط مشتركة وموحدة في كيفية وضع المصطلح وترجمته وتعريبه. كما يمكن أن نشخص هنا ضعفاً في تعميم هذه المصطلحات واشاعتها ونشرها وإقتصار نشرها وتداولها ضمن مجالات ضيقة عبر دوريات ومنشورات محدودة التداول، بحيث لم تسنح الفرصة أمام القسم الأكبر من اللسانيين والمترجمين والنقاد العرب للإفادة من هذه المعطيات المشتركة فظلوا يعتمدون على إجتهاداتهم الشخصية، أو على ما تقدمه لهم بعض القواميس والمفاهيم العامة وغير المتخصصة في هذا الجانب مثل معاجم «المورد» و «العصري» و «المنهل» وغيرها.

تحديدات أولية لمفهوم المصطلح term/ ودلالته:

يمثل ظهور المصطلح العلمي في أية حضارة، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي. فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسماً مشتركاً بين الثقافات الإنسانية المختلفة.

وفي هذا يذهب لساني عربي معاصر هو الدكتور عبد السلام المسدي الى القول:

«مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان الى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته الا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال»(1).

ويواصل المسدي تحديده للمصطلح مبيناً أنه «إذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعةً مضاعفة، اذْ يتحول الى إصطلاح في صلب الاصطلاح. فهو اذنْ نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كمًّا وأضيق ذمةً..

وهو لهذا شاهدٌ على غائب.. وهي حقيقة تعلل بصفة جوهرية صعوبة الخطاب اللساني من حيث هو تعبيرٌ يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغوية»(2).

ولكل هذا بات من الضروري اليوم الحرص على الوصول الى رصيد إصطلاحي مشترك وعدم محاولة التنكر لهذا الرصيد أو ضربه عرض الحائط، بحجة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي، وأحياناً الجهل وعدم الاطلاع على المصطلح الموحد في مضانه الأصلية.

تمهيد في علم المصطلح أو المصطلحية Terminology ووظيفته وضوابطه:

علم المصطلح أو المصطلحية Terminology علمٌ قديمٌ جديد هدفه «البحث» في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها. إنه الدراسة الميدانية لتسمية المفاهيم التي تنتمي الى ميادين مختصة من النشاط البشري باعتبار وظيفتها الاجتماعية. ويشمل علم المصطلح من جهة على وضع نظرية ومنهجية لدراسة مجموعات المصطلحات وتطورها، ويشمل من جهة أخرى على جميع المعلومات المصطلحية ومغاملتها، وكذلك على تقييسها عند الاقتضاء سواءً كانت هذه المعلومات أحادية اللغة أو متعددتها» .[3].

ويحدد باحث عراقي متخصص في مجال علم المصطلح الجوانب التالية لهذا العلم من البحث العلمي والدراسة الموضوعية:

أولاً - البحث في العلاقات بين المفاهيم المتداخلة (الجنس / النوع / والكل / الجزء) والتي تمثل صورة أنظمة المفاهيم التي تشكل الأساس في وضع المصطلحات المصنفة التي تعبر عنها في علمٍ من العلوم.

ثانياً - البحث في المصطلحات اللغوية والعلاقات القائمة بينها ووسائل وضعها، وأنظمة تمثيلها في بنية علمٍ من العلوم. وبهذا المعنى يكون علم المصطلحات فرعاً خاصاً من فروع علم الألفاظ أو المفردات Lexicology وعلم تطور الألفاظ Semasiology.

ثالثاً - البحث في الطرق العامة المؤدية الى خلق اللغة العلمية والتِّقنية بصرف النظر عن التطبيقات العلمية في لغة طبيعية بذاتها. وتصبح المصطلحية بذلك علماً مشتركاً بين علم اللغة والمنطق والوجود والاعلاميات والموضوعات المتخصصة وكذلك علم المعرفة (الابستمولوجيا) Epestemology والتصنيف. فكل هذه العلوم تتناول في جانبٍ من جوانبها التنظيم الشكلي للعلاقة المتعددة بين المفهوم والمصطلح[4].

لقد أولت المجامع العلمية العربية منذ تأسيسها وكذلك مكتب تنسيق التعريب التابع للجامعة العربية منذ تأسيسه عام 1962[5] عناية خاصة بوضع المبادىء والمنهجيات الأساسية في اختيار المصطلحات العلمية ووضعها. وقد أقرت ندوة توحيد منهجيات وضع

المصطلحات العلمية الجديدة. التي نظمها مكتب تنسيق التعريب بالرباط عام 1981 **مبادىء** وأسساً **مهمة منها:**

1 ـ ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي ومدلول الاصطلاحي ولا يشترط في المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي.

2 ـ وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد ذي المضمون الواحد في الحقل الواحد.

3 ـ تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.

4 ـ إستقراء وإحياء التراث العربي، وخاصة ما استعمل منه أو ما أستقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معرّبة.

5 ـ مسايرة المنهج الدولي في اختيار المصطلحات العلمية (مثل مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل المقابلة بينهما للمشتغلين بالعلم والدارسين وإشتراك المختصين والمستهلكين في وضع المصطلحات).

6 ـ استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقاً للترتيب التالي: التراث فالتوليد (بما فيه من مجاز وإشتقاق وتعريب ونحت).

7 ـ تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعرّبة.

8 ـ تجنب الكلمات العامية إلا عند الإقتضاء بشرط أن تكون مشتركة بين لهجات عربية عديدة وأن يشار الى عاميتها بأن توضع بين قوسين مثلاً.

9 ـ تفضيل الصيغة الجزلة الواضحة، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ.

10 ـ تفضيل الكلمة التي تسمى بالاشتقاق على الكلمة التي لا تسمح به.

11 ـ تفضيل الكلمة المقررة لأنها تساعد على تسهيل الإشتقاق والنسبة والإضافة والتثنية والجمع.

12 ـ تفضيل الكلمة الدقيقة على الكلمة العامة أو المبهمة ومراعاة اتفاق المصطلح العربي من المدلول العلمي للمصطلح الأجنبي، دون تقيّد بالدلالة اللفظية للمصطلح الأجنبي.

13 ـ في حالة المترادفات أو القريبة من الترادف تفضل اللفظة التي يوحي جذرها بالمفهوم الأصلي بصيغةٍ أوضح.

14 ـ تفضيل الكلمة الشائعة على الكلمة النادرة أو الغريبة إلا إذا إلتبس معنى المصطلح العلمي بالمعنى الشائع المتداول لتلك الكلمة.

15 ـ عند وجود ألفاظ مترادفة أو متقاربة في مدلولها ينبغي تحديد الدلالة العلمية الدقيقة لكل واحدة منها، وانتقاء اللفظ العلمي الذي يقابلها.

16 ـ مراعاة ما اتفق المختصون على إستعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم، معربة كانت أو مترجمة.

17 ـ التعريب عند الحاجة، وخاصةً المصطلحات ذات الصيغة العالمية كالألفاظ ذات الأصل اليوناني أو اللاتيني أو أسماء العلماء المستعملة مصطلحاتٍ، أو العناصر والمركبات الكيمياوية.

18 ـ عند تعريب الألفاظ الأجنبية يراعى ما يأتي:

أ ـ يُرجح ما يسهُلُ نطقه في رسم الألفاظ المعرّبة عند اختلاف نطقها في اللغات الأجنبية.

ب ـ التغيير في شكل اللفظ حتى يصبح موافقاً للصيغة العربية ومستساغاً.

حـ ـ اعتبار المصطلح المعرَّب عربياً، يخضع لقواعد اللغة ويجوز فيه الاشتقاق والنحت وتستخدم فيه أدوات البدء والإلحاق مع موافقته للصيغة العربية.

د ـ تصويب الكلمات العربية التي حرَّفتها اللغات الاجنبية واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح.

هـ ـ ضبط المصطلحات عامة والمعرب منها خاصة بالشكل حرصاً على صحة نطقه ودقة أدائه[6]

وعلى الرغم من وضوح هذه الضوابط والمنهجيات فقد لاحظنا وللأسف عدم تقيّد الكثير من الجهات الثقافية والمجمعية بها، فبعض المجامع اللغوية مثلاً تتشدد في إختيار بعض الألفاظ غير المأنوسة وغير المتداولة والتي تشكل لوناً من ألوان المفاضلة بالنسبة للقارىء الاعتيادي. وبعضها الآخر يقف ضد أي شكل من أشكال التعريب ـ ونعني به هنا نقل المصطلح صوتياً من لغته الأجنبية الى العربية ـ بحجة الحفاظ على نقاء اللغة العربية ـ حتى لتمثل بعض هذه السياسات ردَّة الى الوراء. ونعتقد أن من أسباب ذلك عدم اعتماد بعض المجامع اللغوية والعلمية العربية على الخبرات الشابة الجديدة ذات التماس المباشر بالحقل العلمي المتخصص والاعتماد بشكل أساسي على خبرات قديمة، بل وتقليدية أحياناً. كما أثارت بعض هذه الضوابط اعتراضات عدد من اللسانيين والمترجمين العرب.

فقد اعترض البعض مثلاً على الدعوة لاستخدام المصطلحات التراثية. اذ يحذر عبد القادر الفهري من إستخدام المقابلات العربية الواردة في التراث لأن هذا يخلق، كما يرى، توهماً بصدق المصطلح العربي على ما يصدق عليه المصطلح الغربي نتيجة إسقاطات ظرفية أو ذاتية يقوم بها المترجم، ونراه يحدد اسلوبه في وضع المصطلح وتوليده بالقول: «تجنبنا ـ بقدر الإمكان ـ استعمال المصطلح المتوفر القديم للتعبير عن المصطلح الداخل، لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة قد يفسد تمثل المفهوم الجديد والمحلي على السواء. ولا يمكن إعادة توظيف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفاً لأن هذا يؤدي الى مشترك لفظي غير مرغوب فيه، بالإضافة الى سوء الفهم». (7) كما يهاجم لساني عربي آخر هو د. عبد السلام المسدي إحياء الألفاظ القديمة وإطلاقها على متصور مستحدث بقوله: «وكثيراً ما يتجاذب الميراث الاصطلاحي ذوي النظر فينزعون صوب إحياء اللفظ واستخدامه في غير معناه الدقيق فإذا بالمدلول اللساني يتوارى حيناً خلف المفهوم النحوي، ويتسلل أحياناً أخرى وعليه مُسحةٌ من الضباب تُعتِّمُ صورته الاصطلاحية، فتتلابس القضايا ويعسر حسم الجدل بين المختصين»(8).

ولا نريد أن نوحي هنا بأننا ندعو الى غلق باب الاجتهاد والاختلاف أمام اللسانيين والمترجمين، فنحن نؤمن بترك هامش معين يتحرك فيه المترجم لتقديم اجتهاداته وقناعاته الخاصة، الا أننا نحبذ أن يكون ذلك بالإشارة المباشرة الى المصطلح الموحد ذاته. وتجنباً للتفاوت بين تطور حركة الترجمة يومياً من جهة والرصيد المعجمي الموحد الذي تم الاتفاق عليه سابقاً من قبل هيئات التعريب في الوطن العربي من جهة أخرى فإن من المفيد تماماً مراجعة هذا الرصيد وإعادة تنقيحه والنظر فيه كل عشر سنوات لتعديل ما يتطلب تعديله وإضافة ما أستجد وحذف ما اندثر أو مات من مصطلح لم يثبت قدرته على الحياة.

● من مظاهر الاختلاف والاضطراب في ترجمة المصطلح اللساني والنقدي:

لقد تبين لنا أن الهيئات المعجمية وهيئات التعريب في الوطن العربي قد صرفت اهتمامها الأساسي لترجمة المصطلحات المتعلقة بالعلوم الطبيعية والتطبيقية (الفيزياء، الكيمياء، الرياضيات، الطب. .) ـ وهو اتجاه مشروع طبعاً ـ ولم تولِ إلا اهتماماً جزئياً أو ثانوياً لترجمة المصطلحات اللسانية والنقدية، وظلت الجهود الفردية للمترجمين واللسانيين العرب هي السائدة معظم هذا الوقت. وحتى في الاطار الضيق والمحدود من الرصيد الاصطلاحي المشترك في ميدان اللسانيات والنقد الأدبي الذي تم الاتفاق عليه، نجد مظاهر مؤلمة ومؤذية للاختلاف والتضارب والصراع. فمصطلح Lingustics نفسه ما زال عرضة للاختلاف والأخذ والرد بين المترجمين واللسانيين العرب، وربما يمثل تأريخ

الصراع من اجل استقرار ترجمة هذا المصطلح إنموذجاً لما هو عليه الوضع الراهن في ميدان ترجمة المصطلح اللساني والنقدي.

فما زلنا وحتى هذه اللحظة نجد مجموعة من المقابلات الترجمية التي لم يُستقر على أي منها بشكل حاسم منها مصطلحات: علم اللغة، فقه اللغة، اللسانيات، علم اللسان، علم اللسانة.. الخ فقد مال اللسانيون والمترجمون في المشرق العربي الى الأخذ بمصطلح «علم اللغة» الذي سبق للعرب وأن استخدموه وخصوا به تحديداً دراسة الألفاظ مصنفة في موضوعات بحث دلالاتها، وهو ما يحدد مجال اعداد المادة اللغوية وتبويبها في نسق ييسر وضع المعاجم[9]. ويعتقد أن أول من أشاع هذا المصطلح من الجيل الأول من اللسانيين هو الدكتور علي عبد الواحد وافي عام 1941، وقد تداخل هذا المصطلح بدلاله مصطلح آخر هو فقه اللغة Philology. وهناك أيضاً من مال الى مصطلح (علم اللسان) الذي سبق وأن أطلقه الفارابي على كل العلوم اللغوية[10]. كما أطلق ابن خلدون مصطلح (علوم اللسان) أيضاً على علوم العربية، وهي عنده أربعة: علم النحو، وعلم اللغة، وعلم البيان، وعلم الأدب[11]. وفي العصر الحديث يعدُّ محمد مندور أول من أشاع هذا المصطلح عام 1946 في ترجمته لكتاب أنطوان ماييه. وهناك من قال باللسانيات واللسانة. وهي صيغة صرفية تطابق الميزان الدال على الحرفة[12]. وكان يعتقد الى وقت قريب بأن مصطلح (الألسنية» مغربي، تونسي الأصل، لكن الدراسات الاستقصائية الحديثة أكدت أن مولده كان في فلسطين ثم احتضنه لبنان عام 1937 من قبل أوغسطين مرمرجي الدومينيكي في كتابه «المعجمية العربية على ضوء الثنائية الألسنية السامية». وقد إنتقل هذا المصطلح الى تونس حيث أشاعه صالح القرمادي عام 1966 في ترجمته لكتاب كانتينو، وظل اللفظ شائعاً حتى عام 1978 حيث عدل عنه الى مصطلح آخر. وقد قيل أيضاً (ألسنيات) و (اللِّسنيات) وأخيراً (اللسانيات) الذي يعتقد أنه قد ظهر لأول مرة في الجزائر عام 1966. وقد إتفق المشاركون في الندوة التي نظمها مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية التابع للجامعة التونسية عام 1987 على تكريس لفظ (اللسانيات) إسماً لهذا العلم الذي تجاوزت مسمياته المختلفة أكثر من عشرين لفظاً[13]. وقد كان من المتوقع أن يتم الاتفاق على هذا اللفظ، إلا أننا وجدنا عدداً كبيراً من اللسانيين والمترجمين العرب ما زال يستخدم مسميات أخرى، مثل مواصلة الغالبية العظمى من اللسانيين والمترجمين في المشرق العربي تمسكهم بمصطلح «علم اللغة». بل إننا لنجد لسانياً عربياً هو د. أحمد مختار عمر يصرّ في دراسة حديثة له نشرها عام 1989 على تفضيل مصطلح (الألسنية) على مصطلح (اللسانيات)، في اعتراض واضح على المصطلح المتفق عليه، ودعم هذا اللساني اختياره هذا بتقديم مفاضلة بين مصطلحي اللسان واللغة أولاً ثم أجرى موازنة بين مصطلحي (اللسانيات) و (الألسنية). ويجمل ملاحظاته في النقاط التالية:

أولاً: إن علم اللغة الحديث لا يختص بلغة معينة، وإنما يدرس أي لغة، ويحلل أي مستوىً داخل اللغة الواحدة. فمعنى الجمعية ملحوظ في وظيفة هذا العلم، ولذا يناسبه لفظ الجمع (ألسن) لا المفرد (لسان).

ثانياً: انه لم يعد هناك حرج في النسبة الى جمع التكسير على لفظه بعد أن أقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة ذلك.

ثالثاً: أن التصـرف في لفظة «ألسنية» أسهل من التصرف في لفظ «لسانيات». فحين نأخذ الصفة من الأول نقول: دراسات ألسنية، وحين نتحـدث عن المشتغل بهـذا العلم نقول: ألسني بإبقاء الجمع على حاله. ولكن إذا أردنا أن نأخذ الوصف من (اللسانيات) فلا نقول وليس من المستساغ أن نقول (دراسات لساناتيه) ولا (لسانياتي). ولذا يُرَدّ الجمعُ الى مفرده عادة فيقال (لسانية) و (لساني).

رابعاً: إن اللبس الذي يحدث عند إستخدام المصطلح «لغوي» وعدم القطع ما إذا كان نسبة الى «اللغة» أو «علم اللغة» والذي فضلنا من أجله ترك هذا المصطلح، يحدث نفسه اذا استخدمنا لفظة «لسانيات» فحين النسبة سنقول «لساني» فلا يدري أهى نسبة الى «اللسان» أم الى «اللسانيات».

ويخلص هذا اللساني الى القول بأن هذا المحظور يزول باستخدام كلمة «ألسنية» إسماً للعلم. فحين النسبة الى الجمع «ألسني» يكون المراد النسبة الى العلم. اما إذا شئنا النسبة الى المفرد فقلنا «لساني» فتكون النسبة الى «اللسان» بمعنى اللغة، لا بمعنى العلم. أما إذا نسبنا الى المفرد فقلنا «لساني» فتكون النسبة الى «اللسان» بمعنى اللغة لا بمعنى العلم الذي يدرس اللغة.[14]

هذا مظهر واحد ليس الا من مظاهر الاضطراب والإختلاف وعدم الاستقرار في مجال المصطلح اللساني، وهو يتصل أصلاً بعنوان هذا العلم نفسه، فكيف يكون الحال بالنسبة لمعجم لساني ونقدي يضم مئات من المصطلحات الجديدة؟ إن القارىء أحياناً ليجد نفسه في حيرة من أمره وهو يقرأ الكتاب نفسه مترجماً من قبل عدة مترجمين حتى ليخيل إليه أنه يقرأ كتباً مختلفة وليس كتاباً واحداً. ويمكن أن نستشهد لذلك بمثالين أحدهما نص لساني معروف أما الآخر فهو نص نقدي ـ في مجال السرديات ـ معروف هو الآخر. الأول هو كتاب فرديناند دوسوسير الشهير «محاضرات في اللسانيات»[15] والثاني هو «مدخل للتحليل البنيوي للسرد». للناقد الفرنسي رولان بارت[16]. ويكاد الأمر ينسحب على الكثير من المصطلحات الأساسية في اللسانيات والنقد الأدبي. فثنائية Langue/Parole الأساسية تترجم بطرق مختلفة. فكلمة langue تترجم بـ(لسان) من قبل المسدي[17] ود. عبد الصبور شاهين[18]

و(لغة) عند يوئيل يوسف عزيز[19]وقرمادي[20] وفي «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث»[21] و(نظام لغوي) عند مجيد الماشطة[22]، بينما تترجم كلمة parole بـ (الكلام) من قبل المسدي[23] ويوؤيل[24] وعلوش[25] ود. عبد الصبور شاهين[26] و«معجم مصطلحات علم اللغة الحديث»[27] بينما هي عند قرمادي[28] (لفظ) وعند الماشطة[29] (حدث كلامي). ويصدق الأمر على ترجمة كلمة meta-language فهي تترجم عند عدد من المترجمين بـ «ما وراء اللغة» وعند آخرين بـ «اللغة الواصفة» أو «اللغة الانعكاسية» أو «اللغة الشارحة» أو «تعقيد اللغة» وما الى ذلك[30]. والواقع أن السابقة الأولية -meta التي تتقدم بعض المصطلحات راحت تثير إشكالات كبيرة في مجال النقد الأدبي والسرديات تحديداً. فمصطلح meta-fiction يترجم حالياً بـ «ما وراء الرواية» أو «رواية عن الرواية» «رواية داخل الرواية» أو «الرواية الانعكاسية» أو الرواية الواصفة»، كما يتصرف البعض باللفظ فيطلق عليه مصطلح «رواية النص»[31]. وتشمل المشكلة أيضاً مصطلحي meta-drama و meta-criticism حيث يترجم الأول بـ «ما وراء الدراما» أو «دراما داخل الدراما» أو «دراما عن الدراما». أما الثاني فيترجم بـ «ما وراء النقد» أو «نقد النقد» بل اننا لنجد اختلافاً جديداً في مصطلحات كنا نظنها مستقرة مثل مصطلح grammar الذي يترجم أحياناً بـ «القواعد» بينما يميل البعض الآخر لترجمته بـ «النحو» في مقابل مصطلح syntax الذي يثير هو الآخر مثل هذا التبادل في الأدوار فيترجم حيناً بـ «النحو» وحيناً بـ القواعد» وثالثة بـ « نَظْمِ الجملة»[32] ويورد د. أحمد مختار عمر نماذج أخرى مهمة لهذا التباين عند ترجمة مصطلحات phoneme و morphene و synchronic و diachronic إذْ يترجم الأول بالفونيم والصوتم والمستصوت واللافظ والصوت المجرد، كما يترجم الثاني بالمورفيم والصيغم والوحدة الصرفية والصرفيم، كما يترجم الثالث بالسنكروني والمتزامن، والتزامني، والوصفي والمتعاصر، والمتواقت والآني والثابت والمستقر، بينما يترجم الرابع بالدايكروني والتطوري والتعاقبي والتاريخي والزماني، وما الى ذلك، ويذيل الماشطة ترجمته لكتاب البنيوية وعلم الاشارة» بمقارنات مماثلة مفيدة[34].

أما إذا انتقلنا الى ميدان النقد الأدبي، فلن يكون الحال أفضل مما هو عليه في ميدان اللسانيات بل يمكن القول إن الأمر يزداد إضطراباً بسبب حداثة معظم المصطلحات النقدية الحديثة التي ولدها الانفجار النقدي في ميدان الشعرية ونظرية الأدب منذ الستينات وحتى يومنا هذا، قياساً للمصطلح اللساني الذي يزيد عمره على ذلك بكثير ويمتلك أصوله قبيل هذا القرن بزمن بعيد. ويمكن هنا أن نتوقف قليلاً عند الوضع الراهن في ترجمة المصطلح السردي الحديث.

● إشكالية ترجمة المصطلح السردي الحديث

على الرُغم من حداثة علم السرد أو السردية Narratology بالنسبة للنقد الأدبي الحديث، فلا يمكن عزل رصيده الاصطلاحي عما تراكم من رصيد اصطلاحي في مجال النقد الأدبي واللسانيات واللسانيات الاجتماعية أو ما يسمى بـ(علم اللغة الاجتماعي) Socio-linguistics واللسانيات النفسية أو ما يسمى بـ(علم اللغة النفسي) Psycho-Linguistics وعلم السيمياء Semiology, Semiotics وغير ذلك من العلوم والحقول المعرفية ذات الصلة بتطور هذا العلم.

وأول مشكلة يواجهها المترجم أو الناقد تتعلق بمصطلح السردية Narratology وجذره اللغوي narrate. وقد استطاعت ندوة (السردية الأدبية) التي نظمها قسم اللغة العربية في كلية التربية بالجامعة المستنصرية عام 1992 ان تثير هذه الاشكالية سواءً على مستوى ضبط المفهوم أو على مستوى ترجمة المصطلح نفسه[35]. وقد إتسع الجدل فيما بعد فنشرت الصحف المحلية معالجات مهمة شارك فيها عدد من الباحثين والنقاد منهم د. علي جواد الطاهر ود. عبد الإله أحمد وكاتب هذا البحث[36].

لقد لاحظنا أن أهم المقترحات الترجمية المقدمة لمصطلح Narratology هي:

1 ـ علم السرد 2 ـ السرديات 3 ـ السردية 4 ـ نظرية القصة 5 ـ القصصية 6 ـ المسردية 7 ـ القصّيات 8 ـ السردلوجية 9 ـ الناراتالوجيا[37] ويمكن أن نلاحظ هنا أن هذه المسميات يتقاسمها جذران عربيان أصيلان هما: سرد وقصّ وكلاهما معجميان ولا غبارعليهما، ولا أجد وجهاً للسخرية من جذر (سرد) واشتقاقاته المختلفة. فالسردية مصدر صناعي معروف كما أن مصطلح «السرديات» هو الآخر قياس مقبول وشائع على غرار الرياضيات واللغويات والطبيعيات والانسانيات وما شابه.

وإضافة الى مصطلح Narratology تثار أيضاً مشكلة اشتقاقات الجذر، فلدينا مثلاً المصطلحات التالية: narrate(v)، narrator، narratee، narrative (adj)، narra-tive (n)، narrativity، narration، narrating[38].

وغالباً ما يترجم الفعل narrate بلفظي «سرد وقص»، وأحياناً روى أو حكى، أما الاسم narrator فيترجم بـ(الراوي) أو (السارد) وقرينه narratee يترجم بالمروي له، أو المسرود له؛ أما مصطلح «narrative (adj)» ـ بوصفه صفة ـ فيترجم عادة بالسردي أو القصصي ـ وهنا يتداخل مع اسم العلم نفسه ـ وتزداد المشكلة صعوبة عند ترجمة الاسم narratives إذ يترجم عادة في حالة الجمع ـ بالمرويات أو المسرودات وكان سابقاً يترجم بـ«القصص» ويترجم مصطلح narration بالسرد أو القص أو الروي أو الحكي. ويثير

مصطلح narrativity صعوبـات مركبة، فهناك من اكتفىٰ بترجمته بـالسرديـة أو القصصية فيتداخل مع لفظ العلم من جهة narratology ومع الصفة narrative، لذا وجدنا الزميل سعيد الغانمي[39] يولّد له مصطلحاً جديداً هو «الساردية»، وهو مصطلح يثير لبساً أيضاً لأنه نسبة الى السارد أو الراوي وليس الى العملية السردية ذاتها، ولذا بالإمكان اقتراح بديل آخر ممكن هو المسردية الذي وظفه المسدي في الأصل للإشارة الى العلم نفسه على الرغم من أنه قد يميل الى صيغة النسبة من «مسـرد» glossary. وما نلاحظه هنا لدى عدد كبير من المترجمين والنقاد عدم تقيدهم بـاستخدام إشتقـاقات ذات جـذر واحد بـل يخلطون بين الجذرين العربيين: سرد وقص على الرغم من ترجمتهم لمصطلحات ذات جذر واحـد. فالمسدي مثلاً يستخدم مصطلحات من جذر (روى) مثل راوٍ ومرويّ له، لكنه فجأة ينتقل الى جذر (سرد) فيقول سردي، سرد، سردية، مسردية، بينما يفترض التقيد بجذر لغوي موحد. ويبدو لي أن الجذر (سرد) جدير بحل هذا المشكلة إذا ما جرى التقيد بـه بدقـة فنقول: سَرَدَ، سَرْدٌ، سارد، مسرود له، سردية، مسردية، مسرودات، سردي.. الخ وتظل مع ذلك صعوبة في إيجاد مصطلح يطلق على المشتغل في مجال السردية.

وإذا ما أضفنا صعوبات أخرى تتعلق بتحديد هذا المصطلح منها الخلاف المفهومي بين النقاد المشتغلين بالسردية حول تحديد المفهوم، والتباين الدلالي والاصـطلاحي بين المصطلحين في اللغة الانكليزية والفرنسية لزاد الطين بلة. فعلـى سبيل المثال نجـد أن رولان بـارت في دراسته مدخل للتحليـل البنيوي للسـرد» لا يستخدم كلمـة narration الفرنسية إشارة للسرد بل يستخدم كلمة أخرى هي récit التي تعني فيمـا تعني الحكايـة والقص والرواية، بينما يستخدم المترجم الانكليزي للفظة ذاتها المصطلح الانكليزي للسرد وهـو narrative ويمكن المقارنـة بين العنوانين الفـرنسي والانكليزي:

العنون الفرنسي الأصلي Introduction à l'analyse structurale des récits.

العنوان الإنكليزي المترجم[40]: Introduction to the structural Analysis of Narratives[46].

كما أن جيرار جينيت يمنح مصطلح السرد narration (الفرنسي) واشتقاقاته دلالات أخرى تخالف بقية البنيويين. وقد سبق لنا وان تعرضنا في موطن آخر[41] الى إشكالية ترجمة الثنـائية السـردية المعـروفة المتن الحكـائي / المبنى الحكـائي والتي سبق وأن طـرحهـا الشكلانيون الروس في شكل ثنائية (بالروسية) Fabula/suzhet وقد لاحظنا ان مصطلحي المتن الحكائي، المبنى الحكائي هما من المصطلحات التي أشاعهـا المترجم المغربـي إبراهيم الخطيب في ترجمته لكتاب «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس»[42] الصادر عام 1982. ويخيل لي أن هذا المترجم كان قد إستفاد من جهدٍ سابق لباحث مغربي

هو الرشيد الغزي الذي سبق له وأن نشر دراسة مطولة تحت عنوان» مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة» عام 1976 و 1977 وقد استخدم هذين المصطلحين المترجمين ولكن دون أن يستقر عليهما بشكل واضح ، وكان كما يبدو يعتمد على التعديل الفرنسي للثنائية ذاتها fable/sujet . فقد سبق له وأن استخدم مصطلح (المتن) فقط كمقابل لمصطلح fable عام 1977 ، فيما قدم عام 1979 مصطلح (المتن الحكائي) الذي تبناه فيما بعد إبراهيم الخطيب، كما قدم الغزّي مقابلين ترجميين لمصطلح sujet هما (بناء المتن) 1977 و «الموضوع» عام 1979[43]. ولذا نحن نعدّ ابراهيم الخطيب صاحب الفضل الأكبر في اشاعة ترجمة المصطلحين . ولو تفحصنا المستوى المفهومي والدلالي لهذين المصطلحين لاكتشفنا أنهما في واقع الحال صورة مموهة ثنائية معروفة أخرى هي القصة / الحبكة story / plot التي سبق لفورستر[44] وأن أغناها نقدياً، ولذا فقد إقترحنا التخلي عن ترجمة الثنائية بـ « بـ «المتن الحكائي / المبنى الحكائي» والعودة الى ترجمة ثنائية القصة / الحبكة، أو الانتقال مباشرة الى الثنائية السردية البنيوية القصة / الخطاب story descourse /[45] أو صورتها الفرنسية histoire / discour ويمكن ملاحظة سيرورة هذه الثنائية في الجدول التالي :

فورستر (بالانكليزية)	الحبكة plot	القصة story
الشكلانيون الروس (بالروسية)	المبنى الحكائي sjuzhet	المتن الحكائي fabula
البنيوية الفرنسية (الصياغة الفرنسيةللثنائية الروسية)	المبنى الحكائي sujet	المتن الحكائي fable
البنيوية الفرنسية (بالفرنسية)	الخطاب discours	القصة histoire
سيمورجاتمن (بالانكليزية)	الخطاب discourse	القصة story

ويسرني أن أختم ورقتي بتقديم مقترح لاعداد انموذج لمعجم مصغر للمصطلحات السردية والنقدية ثنائي اللغة، يمثل ورقة عمل مقترحة، بوصفه معجماً قابلاً للاغتناء ليتحول الى معجم ثلاثي اللغة وقد يوسع ليتضمن شرحاً وتحديداً مركزاً للمفاهيم النقدية الواردة فيه عبر جهد جماعي عربي أوسع .

الهوامش

(1) المسدي، د. عبد السلام «قاموس اللسانيات» الدار العربية للكتاب، 1984، ص 11.
(2) المصدر السابق ص 13.
(3) القاسمي، د. علي «مقدمة في علم المصطلح «الموسوعة الصغيرة»، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1985w 217,71.
(4) المصدر السابق، ص 18-19.
(5) الخطابي، محمد محمد «رسالة المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي» مجلة «اللسان العربي» المجلد العاشر، الجزء الثاني يناير 1973، الرباط، المغرب ص 15-36.
(6) القاسمي، مصدر سابق ص 107-112.
(7) عمر، أحمد مختار، «المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية» مجلة «عالم الفكر» المجلد العشرون، العدد الثالث 1989، ص 15.
(8) عمر، المصدر السابق، وكذلك المسدي «قاموس اللسانيات» ص 55-56.
(9) المسدي، مصدر سابق ص 61.
(10) المصدر السابق ص 67.
(11) مطلوب، د. أحمد، «معجم النقد العربي القديم»، 1989، دار الشؤون الثقافية، وزارة الإعلام، بغداد، الجزء الثاني ص 3-13.
(12) المسدي، مصدر سابق ص 68.
(13) المصدر السابق ص 8-9.
(14) عمر، المصدر السابق، ص 8-9.
(15) إطلعنا على ثلاث ترجمات لكتاب دوسوسير هي: «دروس في الألسنية العامة» تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب 1985، و«محاضرات في الألسنية العامة» ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة ـ لبنان 1983، و«علم اللغة العام» ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، وزارة الإعلام، بغداد 1985.
(16) إطلعنا على ثلاث ترجمات لدراسة رولان بارت على الأقل هي «مدخل للتحليل البنيوي للسرد» ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار في مجلة «آفاق» المغرب العدد 8-9 1988، و«التحليل البنيوي للقصة القصيرة» ترجمة د. نزار صبري، الموسوعة الصغيرة، وزارة الإعلام، بغداد 1986، و«مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص»، ترجمة نخلة فريفر في مجلة «العرب والفكر العالمي»، بيروت العدد الخامس 1989، إضافة إلى ترجمة رابعة صدرت في كتاب عن منشورات عويدات في بيروت.
(17) المسدي، مصدر سابق ص 208.
(18) شاهين، د. عبد الصبور، في «علم اللغة العام»، بيروت 1980 ص 29.
(19) دوسوسير «علم اللغة العام» ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ص 267.

(20) دوسوسير «دروس في الألسنية العامة» تعريب صالح القرمادي (بالإشتراك) ص 382.
(21) باكلا، مجيد حسن (بالإشتراك) «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث» مكتبة لبنان ط 1 1983 ص 49.
(22) هوكز، ترنس «البنيوية وعلم الإشارة» ترجمة مجيد الماشطة، وزارة الإعلام، بغداد 1986 ص 157.
(23) المسدي، مصدر سابق ص 196.
(24) عزيز، يوئيل، مصدر سابق ص 266/32.
(25) علوش، د. سعيد، «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت / الدار البيضاء 1985 ص 287.
(26) شاهين، مصدر سابق 29.
(27) باكلا، مصدر سابق ص 29.
(28) قرمادي، مصدر سابق، ص 383.
(29) الماشطة، مصدر سابق.
(30) ثامر، فاضل «الرواية النرجسية ـ ما وراء الرواية وخرق التقاليد السردية»، مجلة «راية الاستقلال»، تموز 1992، قبرص، ص 78-79، حيث سبق أن لاحظنا أن المسدي يفضل مصطلح «اللغة الانعكاسية» في قاموس اللسانيات ص 204، وتفضل د. علية عزت عياد في «معجم المصطلحات اللغوية والأدبية» ـ المريخ الرياحي 1984 ص 95 مصطلح «اللغة الشارحة» بينما يميل واضعا قاموس «المنهل» لاستخدام مصطلح تعقيد اللغة» ص 663.
(31) ثامر، مصدر سابق، كما يتصرف الدكتور محسن الموسوي بالمصطلح فيترجمه بـ «رواية النص» في دراسة «رواية النص خطاباً أدبياً»، مجلة «الأقلام» بغداد، العدد (5) 1988 ص 7.
(32) يترجم عدد من اللسانيين والمترجمين مصطلح Grammar بـ «القواعد» ومنهم الماشطة ص 156، ويوئيل عزيز ص 226 (الذي يترجمه أحياناً بـ «النحو» أيضاً ص 269، ود. مرتضى جواد باقر في ترجمته لكتاب جومسكي «جوانب من نظرية النحو»، بغداد 1985، ص 317 فيما يترجم المسدي (ص 218) وقرمادي (ص 336) وباكلا (ص 32) المصطلح نفسه بـ (النحو) أو علم النحو. أما مصطلح Syntax فيترجم بكلمة «النحو» من قبل الماشطة ص 151 ويوئيل عزيز ص 269 ومرتضى جواد باقر (ص 30) فيما يفضل قرمادي (ص 372) مصطلح (تركيبه) والمسدي (ص 180) مصطلح (تركيب).
(33) عمر، أحمد مختار، مصدر سابق ص 12-13.
(34) الماشطة، مصدر سابق، ص 153-157.
(35) نشرت أعمال الحلقة الدراسية في مجلد مطبوع على الآلة الكاتبة تحت عنوان «السردية الأدبية» بحوث الحلقة الدراسية الخامسة، 16-17 أيار 1992، بغداد.
(36) نشرت صحيفة «الثورة البغدادية» وحدها ثلاث معالجات كتب الأولى منها د. علي جواد الطاهر، وكتب الثانية فاضل ثامر تحت عنوان «من يخاف السردية» في تموز 1992، أما الثالثة فقد كتبها د. عبد الإله أحمد تحت عنوان «كلمة أخيرة: في السردية وإشكالاتها» بتاريخ 1992/8/5.
(37) يستخدم المسدي مصطلح «المسردية» ـ ص 201 في «قاموس اللسانيات» ويستخدم سمير المرزوقي وجميل شاكر في كتابهما «مدخل إلى نظرية السرد»، وزارة الإعلام بغداد 1986 مصطلح (نظرية القصة) ص 14، ويفضل الدكتور علي جواد الطاهر مصطلح «القصصية» وذلك في مقالته المشار إليها أعلاه، ويورد د. طريف شيخ أمين في دراسته الموسومة بـ «القصيّات ـ التحليل النبيوي في علم النقد القصي» المنشورة في مجلة «الموقف الأدبي» ـ العددان 237-238، 1991، ويلجأ عبد الحميدة عقار في تقديمه

لعدد مجلة «آفاق» المغربية الخاص بالسرد إلى استخدام مصطلح (السرديات)، ص 4 - بينما يـورد مترجم آخر شارك في عدد مجلة (آفاق) آنف الذكر هو رشيد بنحدو مصطلح «السردولوجية» وهو يعتمد على التعريب الجزئي.

(38) لاحظ مثلاً مشكلات ترجمة هذه المصطلحات إلى الإنكليزية عند تـرجمة جيـرار جينيت «الخطاب السردي» Genette, Gérard, Narrative Discourse, Cornell University press, Ithaca, New York, 1980, P. 27, 32.

(39) شولز، روبرت «السرد والساردية في الفلم والقصص، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة «الثقافة الأجنبية»، العدد (2) 1992 ص 67.

(40) ترجمة دراسة رولان بارت إلى الإنكليزية مرات عديدة منها مثـلاً: Barthes, Roland; The Semiotic Challenge, Brasil, Blackwell, 1985, P.95

(41) ثامر، فاضل، «ثنائية المتن الحكائي» / المبنى الحكائي وإشكالية المصطلح السردي - بحث مقدم إلى ندوة كلية التربية في جامعة الموصل، نيسان 1992، وقد سبق وأن نشرت نسخة أولية غير متكاملة في مجلة «أفكار» الأردنية، العدد المزدوج 103-104 تشرين الثاني، عمان ص 27 والمنشور في هذا الكتاب.

(42) الخطيب، إبراهيم، (المترجم) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس»، بيروت 1982.

(43) الغزي، الرشيد «مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة» مجلة «الحياة الثقافية»، تونس، العدد العاشر، ديمسبر 1976، والعدد الأول، اكتوبر 1977.

(44) Forester, E.M.; Aspect of the novel, penguin books, 1965, p. 93.

(45) Chatman, Semour; Story and discourse, cornell University Press, Ithaca and London 1978, p. 19.

(46) راجع هامش 38 حول كتاب جيرار جنييت.

ثنائية المتن الحكائي/ المبنى الحكائي

وإشكالية المصطلح السردي

ولّد الإنفجار النقدي الحديث في أوربا والعالم وبشكل خاص منذ الستينات وحتىٰ الوقت الحاضر، إشكاليات منهجية ومفهومية ومعرفية معقدة علىٰ مستوى تحديد المصطلح النقدي وضبطه وإشاعته. واستطاع علم السرد الحديث (أو السرديات) Narratology أن يخلق بدوره شبكة من المصطلحات السردية الجديدة التي أفادت من المعطيات اللسانية والسيميائية المختلفة التي بدأت بالظهور منذ أعمال دوسوسير والشكلانيين الروس في مطلع هذا القرن، وتبلورت فيما بعد في مساهمات المناهج والمقاربات البنيوية والتفكيكية والقرائية والتأويلية والتداولية والوظيفية والتحويلية وغيرها.

وقد وجدت الحركة النقدية العربية الحديثة التي واكبت هذه الإتجاهات وتفاعلت معها أمام صعوبات خاصة متأتية من عدم إستقرار المصطلح السردي ذاته في أصوله الأدنى من جهة وتحوله أو تعديله السريع من جهة أخرىٰ. ولذا فقد بات من الضروري توخي الحذر الكبير في التعامل مع هذا المصطلح، ومعرفة أصوله وتحولاته ومظاهره المختلفة لكي لا يقع الناقد العربي الحديث في مأزق الخلط بين المفاهيم والمصطلحات المختلفة، ولكي تكون، بالتالي، لديه أدوات منهجية واضحة ومتماسكة يستطيع بواسطتها أن يعاين النص الإبداعي ويستنطقه بطريقة منهجية خلاقة.

ومن مصطلحات السردية الحديثة المهمة التي تعرضت للبس والخلط علىٰ مستوى ضبط المفاهيم والترجمة مصطلحا: المتن الحكائي والمبنىٰ الحكائي وهما من المصطلحات النقدية التي إقترنت بأعمال الشكلانيين الروس وتحليلاتهم للبنية السردية والحكائية خلال الربع الأول من هذا القرن. لقد استخدم هذا المصطلح على شكل ثنائية ضدية من قبل كلٍ من بروب وشكلوفسكي وإيخنباوم وتوماشيفسكي. وكان بروب قد إستخدم هذين المصطلحين لفحص وتحليل نماذج من الحكاية الخرافية[1] كما وسع النقاد الشكلانيون الآخرون من مجال تطبيق هذين المصطلحين لتحليل النصوص السردية القصصية والروائية المختلفة[2].

ومصطلحا المتن الحكائي والمبنىٰ الحكائي هما ـ في حدود ما نعلم ـ الترجمة العربية التي وضعها وأشاعها إبراهيم الخطيب، وهو نـاقد ومتـرجم مغربي معـروف، في كتابيـه المترجمين «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس» (1982) و «مورفولوجية الخرافة» 1986، علىٰ الرغم من أن ناقداً مغربياً آخر هو الأستاذ الرشيد الغزي، سبق له وان توقف أمام هذين المصطلحين في دراسة بعنوان «مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة» نشرت في جزئين، بين عامي 1976 ,1977 في مجلة «الحياة الثقافية» التونسية[3]. الا أن الغزي لم يكن قد إستقر بعد وبشكل واضح علىٰ ترجمة المصطلحين المذكورين اللذين يقابلان بالأصل مصطلحي Fabula (في الروسية) ـ Fable في الفرنسية أي المتن الحكائي و Sjuzhet (في الروسية). . Sujet في الفرنسية أي المبنىٰ الحكائي. فقد سبق له أن أستخدم مصطلح (المتن) فقط كمقابل للمصطلح الأول Fable عام 1977 فيما قدم عام 1979 مصطلحاً ممـاثلاً لمصـطلح الخطيب هـو (المتن الحكائي)[4]. كمـا قدم مقـابلين ترجميين للمصطلح الثاني Sujet هما «بناء المتن» عام 1977 و «الموضوع» عام 1979[5].

ولـذا يمكن القول إن لإبـراهيم الخطيب الفضـل الأكبر في تـأصيل المصـطلحين واشاعتهما على الرغم من إفادته الواضحة من مجهودات الذين سبقوه ومنهم الرشيد الغزي. وقد حاول إبراهيم الخطيب أن يحدد معنىٰ المصطلحين في ـ ملحق توضيحي ـ مبيّناً أن المتن الحكائي هو الحكاية كما يفترض أنها قد حدثت في الواقع، أي بمراعاة منطقي التتابع والتراتب. واستدرك الخطيب موضحاً أن هذا المصطلح يحدد، في الأصل، مادة نظرية غير موجودة، نظراً لأن المتن الحكائي لا يكون إلا في حالة بناء[6]. أما المبنىٰ الحكائي ـ كما يذهب ـ فهو المتن الحكائي مروياً أو مكتوباً أي أنه والحالة هذه خاضع لقواعد الكتابة، وإيضاً لقواعد الحكي وأنساقه، ويشير الخطيب إلىٰ أن القصة البدائية تتوفر علىٰ أبسط مستوىٰ من البناء بينما يتجلى التعقيد الأكبر في القصة القصيرة الحديثة أو الرواية[7].

وفي الحقيقة، فإن تحديدات الناقد الشكلاني الروسي توماشفسكي في نظريته عن «الأغراض» تظل أكثر شمولاً ودقةً. إذْ يسمي هذا الناقد «متناً حكائياً» مجموع الأحـداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. فالمتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنىٰ: النظام الوقتي والسببي للأحداث، وبإستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل[8] بينما يرىٰ هذا الناقد أن «المبنىٰ الحكائي» يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا[9]. ويربط توماشفسكي بين مفهوم الغرض أو الحافز، بوصفه وحدةً سردية، وبين هذين المصطلحين، مبيّناً أن تنظيم العناصر الغرضيـة يتحقق حسب نمطين: ففي حالة المبنىٰ الحكائي فإن هذه العناصر الغرضية تخضع لمبدأ السببية،

فتراعي نظاماً وقتياً (كرونولوجياً) Chronological معيناً. أما في حالة المتن الحكائي فإن هذه الأغراض تعرض دون إعتبار زمني، أي في شكل تتابعٍ لا يراعي أية سببيـة داخلية[10]. وتتمثل علاقات الأغراض أو الحوافز في حالة المبنىٰ الحكائي في أعمال كالقصة القصيرة والرواية والقصيدة الملحمية. أما في حالة المتن الحكائي فالناقد يقصرها علىٰ أعمال لا مبنىٰ لها، أي أعمال وصفية مثل الشعر الوصفي والتعليمي والغنائي[11].

ومن هنا نجد أن توماشفسكي يقصي الشعر عن مستوىٰ المبنىٰ الحكائي، لأنه كما يرىٰ يقتصر فقط علىٰ مظهر للمتن الحكائي، وهو منظور لا يمكن القبول به وفقاً للمعطيات النقدية الحديثة اللاحقة.

ولو تمعّنا جيداً العرض السابق، لاتضح لنا أن توما شفسكي إنما يقصد هنا بثنائية المتن الحكائي / المبنىٰ الحكائي الثنائية الضدية المعروفة سـابقاً وهي ثنـائية القصـة أو الحكاية Story, Tale والحُبكة Plot والتي هي ـ في نظري ـ غير بعيدة الصلة عن ثنائية المضمون / الشكل، كما أنها غير بعيدة أيضاً عن ثنائيـة أكثر حـداثة بلورهـا البنيويـون الفرنسيون في الستينات ومابعدها، تلك هي ثنائية القصة Story / الخطاب Discourse. ومعروفٌ أيضاً أن أصول هذه الثنائيات تعود إلىٰ أرسطو وكتابه «فن الشعر» أو «البويطيقا» أو «الشعرية» Poetics[12]. فلقد شدد آرسطو علىٰ أهمية الحُبكة ضمن مكونات التراجيـديا الستة وأعتبرها أبرز هذه المكونات التي تقوم بعملية «تنظيم الأحداث»[13] ويعترف بذلك بوضوح الناقد سيمور چاتمن بأن جوهر التمييز بين القصة والحُبكة كان معروفاً في الحقيقة منذ عهد آرسطو. فمحاكاة الأفعال في العالم الواقعي (البراكسيس) بالنسبة لأرسطو كان ينظر إليها بوصفها مقولة أو (لوغوس) تنتقي منها ـحدات أو يعاد تركيبها، هذه الوحدات التي تكوّن الحُبكة (الميثوس)[14]. وإلىٰ مثل هذا ذهب باحث عراقي هو الدكتور عدنان خالد، وهو يتحدث عن مفهوم الحُبكة في النتاج الأدبي عندما بيَّن أن فكرة الحبكة مأخوذة أصلاً من أرسطو الذي ينص علىٰ أن الحدث ينبغي أن تكون له بداية ونقطة وسطىٰ ونهاية[15].

ومفهوم الحُبكة ـ بحد ذاته ـ من المفاهيم الأساسية التي خضعت لتطوير دائم، ولنبذٍ في بعض الأحيـان[16]. فقد أدىٰ التعسف الكـلاسيكي في استخدام المفـاهيم النقـديـة الأرسطية إلىٰ لونٍ من الجمود، دفع بالحركة الرومانسية، فيما بعد، إلىٰ نبذ مفهوم الحُبكة بوصفه قيداً يحدُّ الإبداع، وخاصة بعد أن أصبح مفهوماً معيارياً صارماً، وشكلاً متعسفـاً يقترن باشتراطات مُسَّبَقة تحدُّ من حرية المبدع. وربما كان هذا الموضوع هو الذي دفـع بالحركات النقدية للبحث عن مصطلحات ومفاهيم بديلة.

وقد أسهم الناقد فورستر في إضاءة ثنائية القصة / الحبكة في كتابه «أركان الرواية»

الصادر عام 1927 عندما بيّنَ أن القصة Story هي سرد للأحداث مرتَّبٌ في سياقه الزمني، أما الحبكة Plot فهي أيضاً سرد للأحداث، يقع فيه التركيز على السببية[17]. وقدم فورستر مثالاً ملموساً كثيراً ما يجري الاستشهاد به. فعبارة «مات الملك، ومن ثم ماتت الملكة» تمثل قصةً، أما عبارة «مات الملك، ومن ثم ماتت الملكة حزناً عليه فهي حُبكة». ثم يتساءل فورستر عن نوعية الفارق بين القصة والحبكة. فيلاحظ أننا في حالة القصة نتساءل: «وماذا بعد ذلك؟» أما في حالة الحبكة فنتساءل: «لماذا؟»، وهذا كما يرىٰ هو الاختلاف الأساسي بين ركني العمل الروائي، وهو ما يدفعه للتعليق الذكي الذي له دلالته اللاحقة المرتبطة بوظيفة القارىء في تلقي النص. فهو يقول: «لا يمكن للحبكة أن تحكىٰ إلىٰ جمهور من فاغري الأفواه من رجال الكهوف، أو إلىٰ سلطانٍ طاغية، أو لأحفاد هؤلاء: رواد السينما. فهؤلاء جميعاً يمكن شحذ يقظتهم فقط عن طريق تساؤل «وماذا بعد ذلك؟» فهم يتلهفون حباً للاستطلاع، أما الحبكة فتتطلب الذكاء والذاكرة معاً»[18]. وهذا وقد سار الناقد أدوين ميور في هذا الإتجاه في كتابه «بناء الرواية» عندما بيّن أن مصطلح الحُبكة هو مصطلح محدد، وهو الذي يعيّن سلسلة الأحداث في قصة ما. والقاعدة التي تربط بعضها ببعض[19].

ومن الدراسات الحديثة التي عنيت بمفهوم الحُبكة دراسة بيتر بروكس الموسومة «قراءة من أجل الحبكة» والتي تتفق والاتجاه العام في علم السرد الحديث. إذ يرى بروكس أن الحبكة هي التصميم والمنطق أو التركيب لنوعٍ معيّن من الخطاب الذي يطوّر وحداته عَبر تتابع وتعاقب زمنيين، وهي بهذا هي التي تمنحُ القصة شكلاً، وتعطيها إتجاهاً ومعنىً وقصداً. كما يربط هذا الناقد بين دور القارىء وعملية تشكل الحبكة فيذهب إلىٰ أن القارىء هو الذي يمنح السرد حبكته التي هي عملية تبنين متشكلة داخل وعي القارىء[20] وما أريد أن أخلص اليه هنا هو أن ثنائية المتن الحكائي / ، ما هي في الواقع إلا صورة مموّهة ومعدلة جزئياً للثنائية المعروفة القصة / الحبكة، ويخامرنا الأحساس بأن المترجم المغربي الذي أشاع هذه الترجمة، سواءً أكان ذلك إبراهيم الخطيب أم الرشيد الغزي، لم يكن موفقاً كل التوفيق في ترجمته، وأثار، دون أن يدرك ذلك، لبساً وتشويشاً في المصطلح السردي الحديث. فالقارىء الاعتيادي قد يتصور أنه بأزاء ثنائية جديدة تماماً، بل إن الناقد نفسه معرضٌ هو الآخر إلىٰ خطر مثل هذا التشويش فيتحدث في آن واحدٍ عن ثنائيتين سرديتين هما ثنائية المتن الحكائي / المبنىٰ الحكائي وثنائية القصة / الحبكة، اللتين هما في الواقع ثنائية واحدة ليس إلا.

كما أن مصطلحي المتن الحكائي والمبنىٰ الحكائي يختلطان بدلالات اصطلاحية أخرىٰ تزيد الطين بلةً. فمصطلح «المتن» منفرداً يستخدم في الفرنسية والانكليزية Corpus ليشير إلى مجموعة من النصوص أو القصائد التي تنتسب إلىٰ مرحلةٍ معينة أو إلىٰ شاعرٍ معين. فنحن مثلاً نستطيع أن نتحدث عن «متن» السياب الشعري: أي مجموع أعماله

الشعـريـة دون اقتصـار علىٰ نص شعـري معين، كمـا يحق لنـا أن نتحـدث عن المتن الشعري الستيني إشارةً إلى مجموع الأعمال الشعرية للشعـراء في الستينات. وفي النقـد العربي عمد الناقد والشاعر محمد بنيس في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية» إلىٰ إشاعة هذا المصطلح عندما أعلن أنه لا يعتمد النص الشعري المفرد، بل مجمـوعة النصـوص، التي لا تخص شاعـراً واحداً، وسمّـىٰ هـذه النصوص بمجموعها «متناً»، ثم إعتمد هذا المتن بكامله أساساً للتحليل[21]. وهذا ما فعله الأستاذ خالد علي مصطفىٰ لاحقاً عندما تحدث عن «متن نازك الشعـري»[22]. كما أن مصـطلح «المبنىٰ» منفـرداً هو الآخـر يتداخـل مع مصـطلح البنية أو البنـاء وهو مـا كـان يفعله ابـراهيم الخطيب عند استخدام المصطلح منفرداً في أكثر من موضع.

ولذا فأنا أقترح أن نعيد فحص هذين المصطلحين بدقة ونتحفظ أكثر في استخدامهما وأن نعود، كلما دعت الحاجة، إلى مصطلحي القصة، الحبكة المقابلين الأصليين لهما، وهو ما راحت تفعله جميع أو أغلب الدراسات النقدية الأوربية والامريكية الحديثة في الفرنسية والانكليزية. فالناقد رامان سيلدن يشير في كتاب نقدي جديد له عام 1989 إلى «أن الشكلانيين قد ميزوا بين القصة Story ـ وهي الأحداث بشكل مجرد ـ والحبكة Plot التي هي التطور الأدبي للأحداث»[23] دون أن ينصّ صراحةً على إستخـدام المصطلحين الأصليين المتـداولين في الروسيـة أو الفرنسية وهما Fabula, Fable من جهة Sjuzhet, Sujet من جهة أخرىٰ. وقد سبق للناقد سيمور چاتمن وان تنبه إلى ذلك عندما لاحظ أن الشكلانيين الروس قد ميزوا بين مصطلح Fabula الذي هو المادة القصصية الأساسية أو مجموع الأحداث المقترنة بالسرد، ومصطلح الحبكة Plot / sjuzet الذي هو القصة كما تروى بالفعل بعد ربط الأحداث سوية[24]. ومن المهم هنا أن نلاحظ أن هذا الناقد قد وضع علامة مساواة كاملة بين مصطلح الحبكة Plot المعروف سابقاً وما يسميه إبراهيم الخطيب بالمبنىٰ الحكائي Sujzet بإعتبارهما شيئاً واحداً ليس إلا، فيما أبقىٰ مصطلح Fabula (أو المتن الحكائي بترجمة إبراهيم الخـطيب) علىٰ ما هو عليه.

ويعالج ناقد آخر هو مايكل تولان هذا الأمر مبيناً أن ثنائية المتن الحكائي / المبنىٰ الحكائي وكذلك ثنائية القصة / الحبكة تجدان تعبيرهما الراهن في الدراسات السردية عبر ثنائية القصة Story / الخطاب Discourse. إذْ يشير هذا الناقد إلىٰ أن الثنائية التي تحدث منها الشكلانييون الروس تعادل تقريباً الثنائية الأحدث التي أستخدمها النقاد الفرنسيون أمثال بنفنست وبـارت وهي ثنائيـة القصة [.Histoire [fr / الخـطاب [.Discours [fr بـاللغـة الفرنسية وهي أيضاً تعادل الثنائية التي استخدمها سيمور چاتمن في اللغة الإنكليزية القصة Story / الخـطابdiscourse[25]وإلىٰ مثل هـذا يذهب أكثـر من ناقـد ودارس في مجال

السرديات[26]. وقد نبه ناقد عربي حديث هو الاستاذ سعيد يقطين في كتابه «تحليل الخطاب الروائي» إلىٰ هذا التطور اللاحق لهذه الثنائيات السردية حيث يشير إلىٰ أن تودوروف يقيم إنطلاقاً من ثنائية الشكلاني الروسي توما شفسكي المذكورة تمييزاً بين القصة Histoire [fr.]التي تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها، وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها من جهة وبين الخطاب [.fr] discours الذي يظهر لنا من خلال وجود الراوي وكذا القارىء.

وقد لاحظنا أن الناقد جوناثان كلر يقيم الكثير من تحليلاته علىٰ ضوء ثنائية القصة / الخطاب. فالقصة كما يرىٰ هي سلسلة من الأحداث أو الأفعال التي يمكن إدراكها مستقلة عن تمثلها في الخطاب، أما الخطاب فهو التقديم الخطابي Discursive أو سرد الأحداث. ويبين كلر أن هذا التمييز كان يتمثل لدى الشكلانيين الروس في الفرق بين مصطلحي Sjuzhet / Fabula (أي المتن الحكائي / المبنىٰ الحكائي بتعبير إبراهيم الخطيب) بل إن هذا الناقد يذهب ـ مع ميك بال ـ إلىٰ أن التقسيم الثلاثي الذي يعتمده جيرار جينيت إنما هو صورة أخرىٰ للمستويين اللذين إستخدمتهما الشكلانية الروسية[28].

وبناء علىٰ ما تقدم نقترح أن يصار إلىٰ إستبعاد إستخدام مصطلحي المتن الحكائي / المبنىٰ الحكائي وأن يعتمد مصطلحا القصة / الخطاب، لأنهما أشمل وأدق، ويصلحان للتطبيق علىٰ الكثير من الأنواع السردية وغير السردية. كما أن مصطلح الخطاب أكثر إتساعاً ومرونةً وقابليةً للتطبيق علىٰ ألوان وكتابات إبداعية وغير إبداعية كأن نقول: الخطاب السياسي، الخطاب الإجتماعي، إضافة إلىٰ الخطاب النقدي والخطاب الشعري أو الخطاب السردي وما إلىٰ ذلك. وفي تقديري أن إعتماد ثنائية القصة / الخطاب سيحل الكثير من الإشكاليات الخاصة بتحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي علىٰ السواء، خاصة وأن مصطلح الخطاب، يتضمن فيما يتضمن مفهوم الحبكة Plot أيضاً عند تطبيقه في مجال السرد، وهذا لا يمنع طبعاً من العودة إلىٰ إستخدام ثنائية القصة / الحبكة، متى ما كان ذلك ضرورياً، وخاصة عند تحليل بعض الأعمال السردية والدرامية التي يقتضي فيها التحليل التوقف عند مظاهر ومستويات تشكل الحبكة وعلاقتها بحركة الزمن وأنماطه.

من كل ما تقدم يجد الناقد العربي الحديث نفسه اليوم ـ ومعه القارىء أيضاً ـ داخل شبكة معقدة من المصطلحات النقدية الحديثة التي أطلقها الإنفجار النقدي الهائل في هذا القرن والتي تتطلب الفحص والتعيين وإعادة التقويم تجنباً لكل لَبْس أو غموض أو تداخل وصولاً إلىٰ رؤية منهجية ونقدية حديثة وواضحة قادرة حقاً على إستنطاق النص الأدبي وتأويله.

وفيما يلي جدول يبين سيرورة تحول هذه الثنائية السردية التي درسناها.

فوستر	الحبكة plot	القصة story
الشكلانيون الروس [بالروسية]	المبنى الحكائي sjuzhet	المتن الحكائي fabula
البنيوية الفرنسية [بالفرنسية]	الخطاب discours	القصة histoire
سيمورچاتمن [بالانكليزية]	الخطاب discourse	القصة story

الهوامش

(1) پروب، فلاديمير، «مورفولوجية الخرافة» ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، 1986.
(2) الخطيب، إبراهيم (المترجم) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس»، بيروت 1982.
(3) الغزي، الرشيد، «مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة»، مجلة «الحياة الثقافية»، تونس، العدد (1) اكتوبر 1977. وتمثل هذه الدراسة التي أطلعنا عليها الجزء الثاني من دراسة سبق وأن نشر قسمها الأول ـ استناداً إلى هامش في ذيل المقال ـ في العدد العاشر من المجلة الصادرة في ديسمبر 1976.
(4) الزيدي، توفيق «أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث»، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1980، ص 167.
(5) المصدر السابق ص 173.
(6) الخطيب، إبراهيم (المترجم) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس»، ص 229.
(7) المصدر السابق ص 228.
(8) المصدر السابق ص 180.
(9) المصدر السابق ص 180.
(10) المصدر السابق، ص 179.
(11) المصدر السابق ص 17.
(12) Aristotle, Horace, Longinus; Classical literary criticism, translated by T.S. Dorsch, Penguin books, 1965, p. 39.
(13) المصدر السابق ص 39.
(14) Chatman, Semour; «Story and discourse», cornell university Press, Ithaca and London 1978, P.19.
(15) خالد، عدنان «النقد التطبيقي التحليلي» دار الشؤون الثقافية وزارة الإعلام، بغداد 1986، ص 76.
(16) ويل، إليزابيت، «الحبكة»، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ـ سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الإعلام، بغداد، 1981.
(17) E.M. Forester; aspects of the novel, penguin books, 1968, p. 93.
(18) المصدر السابق ص 94.
(19) ميور (وير)، أدوين «بناء الرواية» ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية، القاهرة، 1965، ص 11.
(20) Brook, Peter; «reading for the plot», Oxford, 1984, p. 37.
(21) بنيس، محمد «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية» المركز الثقافي العربي ودار العودة، بيروت، 1979، ص 25.
(22) مصطفى، خالد علي. «متن نازك الشعري» جريدة «الجمهورية»، بغداد في 1992/1/30.
(23) Selden, Raman; practicising theory and reading literature, harvester wheatsheap, London, 1984, p. 64.

Chatman, Semour; «Story and discourse», p. 19-20.

Toolan, Micheal, J.; «narrative-critical linguistic introduction», Routledge, London and New York (25) 1988, p. 9.

Blanchard, Mac. El; «Literary semiotics, stylistics and historical models», in «Semiotica», 1/2/1982, (26) Mouton Publisher, the Netherland, p. 139-140.

(27) يقطين، سعيد «تحليل الخطاب الروائي» منشورات المركز الثقافي العربي / بيروت - الدار البيضاء، 1989 ص 29-30.

Culler, Jonathan; the pursuit of sing, Routledge and Kegan Paul, London, 1981, p. 170. (28)

استنطاق المستويات الدلالية للنص الشعري

ـ من البنية الى الدلالة ـ

لقد أسدت الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة، التي أطلقتها الثورة النقدية، منذ الستينات وحتىٰ الوقت الراهن، خدمة كبرىٰ لعملية إستنطاق النص الشعري وتحليله، وبشكل خاص في تركيزها علىٰ معاينة البنية الداخلية للنص وكشف طريقة تشكل المستويات التركيبية والصوتية والصرفية داخل نسيج الخطاب الشعري. الا أن هذه الإتجاهات والمقاربات، بإنهماكها الكبير بفحص آليات النص الشكلية والبنوية، نسيت أو تناست المستوىٰ الدلالي للنص الأدبي عموماً، والنص الشعري بشكل أخص، وأكتفىٰ بعضُها بملامسة المستوىٰ الدلالي ملامسة محدودة وجزئية، وشكلية أو لغوية في الغالب، فيما أحجمت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنىٰ والدلالة بشكل لافت للنظر، إنطلاقاً من فكرة أن النص الأدبي، والشعري خاصة، هو بنية ألسنية (لغوية) مكتفية بذاتها، وليست بحاجة إلىٰ الاحالة إلىٰ أي مرجع خارجي، أو وقوف أمام دلالة أو معنىٰ محدد.

ولذا فقد باتت الحاجة ماسة لضمان تأسيس مقاربة أو مجموعة من المقاربات الدلالية التي تهدف إلىٰ ردم هذه الثُغرة والاتجاه صوب استنطاق المعنىٰ والدلالة في الخطاب الأدبي عموماً، والخطاب الشعري بشكل أخص.

ولا أنوي الآن أن أستأنف بعض مستويات الحوار الخصب الذي شهده النقد العربي وبشكل خاص منذ الخمسينات، حول ماهية الموقف الثوري في القصيدة الحديثة، والذي أستؤنف في نهايات الستينات ومطلع السبعينات بصدد دور الشاعر الثوري ومنه ذلك الحوار الذي أثاره أدونيس والذي كان يرىٰ فيه أن الشعر الثوري هو تجسيد للتحويل ـ . . الثوري للعلاقات الإجتماعية الإقتصادية الموروثة. . ـ بواسطة اللغة. إنه. . تحويل إبداعي باللغة معادل للتحويل الإبداعي بالعمل»[1] بل إن همي سينصب حول أهمية إيجاد أدوات إجرائية مناسبةٍ تُمكِّن الناقد من «تقطير المعنى» ـ على حد تعبير الفيلسوف برتراند راسل ـ من النص الشعري، ومنه، وهو ما يعنينا الآن، «تقطير» المعنىٰ الثوري الرافض لكل مظاهر الغزو

الأجنبي للأرض العربية، كما سينصب الإهتمام أيضاً علىٰ دراسة كيفية تشكل البنية الدلالية، وبنية المعنىٰ بشكل أعم، فنياً، وبنيوياً، داخل القصيدة العربية الحديثة.

ترى ما هو الطريق الذي يوصلنا إلى المعنىٰ والدلالة؟

بالتأكيد ليست هنالك وصفة جاهزة، أو طريق واحد فقط، بل هنالك طرق عديدة، تعمل سوية، أو كل بمفرده للوصول إلىٰ المعنىٰ أو إلى بعض جوانب المعنىٰ، وكل طريق يكشف عن رؤيا نقدية خاصة. ومن البديهي إن البحث عن المعنىٰ والدلالة لا يمكن أن يتحقق بالعودة إلىٰ المناهج التقليدية في علم الدلالة، أو تلك التي تأخذ بها بعض المقاربات الخارجية والتي تستند في الغالب إلىٰ مقايسات منطقية أو مضمونية، تعتمد في الغالب على خطوات استقرائية صرف، لا تأخذ بنظر الاعتبار تشكل البنية الداخلية للنص، كما لا يمكن لهذا البحث أن يحقق نتائجه المرجوة عن طريق محاولة إسقاط المعنىٰ من الخارج على النص بالقوة. فالبحث الدلالي الحديث لا بد له، وأن يتخلص من نواقص الماضي وأن يفيد من كل الإمكانات المتاحة له، ولا بد له قبل كل شيء، أن يبدأ من النص ذاته، بوصفه بنية دلالية، دون أن يعني ذلك الإقتناع بمبدأ البنية اللغوية المكتفية ذاتياً للنص. فمثل هذا البحث لا ينغلق علىٰ النص، بل يحتكم بهذه الدرجة أو تلك إلىٰ المرجع الخارجي وإلىٰ السياقات اللغوية والتناصية والثقافية والإجتماعية التي أسهمت في خلق النص وإضاءته مع عدم تجاهل دور الذات، كقوة فاعلة في عملية إنتاج المعنىٰ والدلالة، هذه الذات التي يمثلها طرفا الكاتب والقارىء في المرسلة الشعرية.

ولكن ما هو الوضع الراهن في البحث الدلالي، وما هي آفاقه المستقبلية؟

لقد ظل البحث الدلالي في الغالب تقليدياً ومحدوداً ويكاد يقتصر علىٰ دراسة الألفاظ المفردة أو الجملة الواحدة، دون أن ينتقل إلىٰ تحليل النص، بوصفه بنية كلية شاملة ومتماسكة. وتشير الدراسات اللغوية إلىٰ أن الدراسة الدلالية قديمة قدم التفكير الإنساني»[2] حيث كانت تظهر لدىٰ اليونانيين والهنود القدماء اهتمامات خاصة بالبحث الدلالي، كما قدم الفلاسفة والنقاد والبلاغيون العرب مساهمة كبيرة في هذا الميدان. إلاّ أن الملاحظ أن أغلب هذه الدراسات ظلت جزئية وتكاد تقتصر على دراسة دلالة الألفاظ المفردة أو محاولة الوقوف أمام جملة أو فقرة محددة؛ ولم يكن الاهتمام بعلم الدلالة مقتصراً على النقاد واللغويين والبلاغيين، وإنما كان ـ وربما بدرجة أكبر ـ همّاً أساسياً من هموم البحث الفلسفي والمنطقي. ويخيل لنا أن مساهمة الفكر العربي في هذا المجال لم تفحص من قبل الناقد العربي الحديث فحصاً كاملاً، وتظل بحاجة إلى استقصاءات متواصلة، على الرغم من التقدم الذي أحرز خلال العقدين الأخيرين في هذا المجال. ويبين لنا الدكتور تمام حسان ـ بعد أن يعترف بالجوهر الشكلي للدراسات العربية الكلاسيكية الخاصة بالمعنى ـ أن العرب قد سبقوا الغرب في بعض ميادين البحث الدلالي

بألف سنة تقريباً، وبشكل خاص في توكيد فكرة «المقام» أو سياق المقام Context of Situation التي يدور حولها علم الدلالة الوصفية في الوقت الحاضر[3] والذي تطور حديثاً على أيدي أنصار فيرت وهاليدي في اللغة الانكيزية. ونعتقد هنا أن جهود الجرجاني، في مجال نظرية النظم و«معنىٰ المعنىٰ»[4] ذات قيمة إستثنائية في تاريخ علم الدلالة عند العرب، وتستحق فحصاً جديداً من قبل النقد العربي الحديث.

أما علم الدلالة الحديث فلم يظهر إلا في وقت متأخر نسبياً، وتحديداً خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر[5]، وخطا خطوات مهمة خلال القرن الحالي. الا أنه ظل في الغالب محدود الفاعلية ويولي اهتمامه الأكبر لفحص المستويات الدلالية الخاصة باللفظ والمفردة، دون أن يعنىٰ بشكل جاد بقضايا النص أو الخطاب الدلالية. ويشكو جون لاينز وهو أحد الباحثين الأنكليز المبرَّزين في مجال علم اللغة أنه لم يقدم أحد لحد الآن حتىٰ الخطوط العريضة لنظرية مقنعة شاملة في علم الدلالة، كما ينعىٰ على علم اللغة الحديث إهماله لعلم الدلالة حيث يلاحظ أن كثيراً من الكتب المهمة في علم اللغة التي ظهرت خلال العقود الأخيرة لم تهتم بعلم الدلالة إلا قليلاً، كما أن بعضها أغفلته كلياً[6]. وقد ناصبت بعض الاتجاهات اللغوية المعاصرة المعنى العداء. فالعالم اللغوي الأمريكي بلومفيلد وقف بصراحة ضد المعنىٰ، وكان يرىٰ أن دراسة المعنىٰ هي أضعف نقطة في الدراسة اللغوية، بل إنه عدَّ دراسة المعنى المعجمي وبالتالي علم الدلالة (السمانتيك) - خارج المجال الواقعي لعلم اللغة[7]. ومن جهة أخرى يذهب ما رسيلو واسكال إلىٰ الإعتقاد بأستحالة وجود علم للدلالة في المنظور السوسيري[8]؛ ويأخذ جان مالينو علىٰ جاكوبسن وشتراوس تجاهلهما للمعنىٰ والدلالة عند دراستهما لقصيدة «القطط» لبودلير مؤكداً أنه لا مجال للاستغناء عن البعد المعرفي الذي يحمله المعنىٰ[9]. ويسجل ناقد عربي تحفظاً علىٰ فاعلية التحليل الدلالي لدى الكثير من التطبيقات البنيوية مبيناً أن الحدود التي تعمل فيها البنيوية هي حدود ضيقة، فهي تتحدث بالفعل عن الدلالة، ولكنها في الحقيقة تتحدث عن دلالة داخلية أو مجردة، ليست لها علاقة بما هو إجتماعي أو سيكلولوجي علىٰ الإطلاق[10]. ولهذا نجد ناقداً عربياً مثل سعيد يقطين يعلن في كتابه إنفتاح النص الروائي: النص والسياق» عن عزمه على إقامة مقاربة دلالية للنص الروائي بنية دلالية منطلقاً من تحليلات بيير زيما السوسولوجية التي ترىٰ أن النص «بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة، في إطار بنية سوسيو- نصية.»[11]. ويعترف يقطين أن الدافع الذي دفعه إلىٰ هذا البحث إكتشافه لقصور التحليل الشكلاني عن إقامة تحليل دلالي متكامل. فهو يلاحظ أن السرديات الشكلية وبالأخص أعمال جينيت التي تقوم على أساس التحليل التقني للحكي لا تتيح لنا إمكانية إقامة علاقات بين البنية السردية والبنية الإجتماعية ما دامت تهمل الأساس الدلالي

للحكي: [12]ولذا فهو يلقي على عاتق سوسيولوجيا النص الأدبي أو السوسيو ـ بويطيقا مهمة الإجابة عن الأسئلة التي طرحها تودوروف حول المستويات التي لم يهتم البويطيقيون بها بعد، وبالأخص المستوىٰ الدلالي، ومعنىٰ هذا كما هو واضح من موقفه الدعوة ـ والقول للناقد ـ «إلىٰ تجاوز وعي الستينات والمرحلة البنيوية التي لم يبق ما يسوغها عملياً ونظرياً»[13].

ولو تفحصنا الخطوات التي تكاد تجمع عليها معظم الاتجاهات والمناهج الدلالية في محاولة الوصول إلىٰ المعنىٰ والدلالة لوجدناها تمر عن طريق الإفادة من مستويات علم اللغة التالية:

1 ـ المستوىٰ الفونولوجي (الصوتي).

2 ـ السمتوىٰ المورفولوجي (الصرفي).

3 ـ المستوىٰ التركيبي والنحوي.

4 ـ المستوىٰ المعجمي[14].

وإلىٰ مثل هذا يذهب باحث لغوي عربي هو الدكتور تمام حسان الذي يرىٰ أن الوصول إلى المعنىٰ في صورته الشاملة لا بد وأن يفيد من الدراسات اللغوية المختلفة مثل الصوت والصرف والنحو (وهي الخاصة بتحليل المعنىٰ الوظيفي) ثم المعجم (وهو الخاص بالمعنى المعجمي)[15]وتبدأ معظم المناهج الدلالية بفحص البنىٰ التركيبية والصوتية والصرفية والمعجمية لإستنطاق المعنىٰ، وتصرف جهداً كبيراً لتحليل الألفاظ والمفردات، وإماطة اللثام عن عناصر الإبهام والغموض التي قد تحيط بالمفردة أو الجملة، وتفيد بعض هذه المناهج من طرائق التحليل المكوناتي والجداول أو الحقول الدلالية، ومن وضع المفردات علىٰ المحورين الأفقي السياقي (السنتكماتي) والرأسي الاستبدالي (الپارادايمي) وتحليل المشترك اللفظي والتضاد والترادف وتحديد الوحدات الدلالية الصغرى والكبرى وما إلىٰ ذلك من أدوات إجرائية تساعد علىٰ إضاءة المعنىٰ. وقد إستطاعت النظرية التحويلية التوليدية التي جاء بها چومسكي أن تطور في وقت لاحق منهجاً متكاملاً في التحليل الدلالي للوصول إلىٰ المكون الدلالي عن طريق منهج «القراءة الدلالية» التي ترىٰ أن المعنىٰ يكمن في تحليل البنية العميقة Deep structure. وكما يبين ذلك د. ميشال زكريا «فإن البنية العميقة وإن لم تكن ظاهرة في الكلام، وهي، إلىٰ حدّ كبير أساسية لتفهمه ولإعطائه التفسير الدلالي.. في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة وتحدد تفسير الجمل من الناحية الصوتية.»[16] وعلىٰ الرغم من الشعبية التي حظيت بها القراءة الدلالية التي جاء بها أنصار چومسكي في بدايتها، إلا أن الدراسات اللاحقة وبشكل خاص في مجال

السيميولوجيا والبنيوية وما بعد البنيوية والتداولية والإتجاهات السياقية قد تجاوزتها ولم يعد أحد يكترث بها، وخاصة في مجال تحليل النص الأدبي، كما أن هذه القراءة ظلت تنتمي إلىٰ حقل علم اللغة ولم تتحول بطريقة مقنعة وكاملة إلىٰ قراءة دلالية نقدية للنصوص والخطابات الأدبية.

ولذا يمكن القول إن الاتجاهات الأساسية الراهنة في ميدان التحليل الدلالي تفيد بشكل أو بآخر من الكشوفات التي قدمتها السيميولوجيا للنقد الأدبي ولدراسة النصوص والخطابات الأدبية. وإذا ما كانت بعض هذه الإتجاهات تحاول أن تبحث عن المعنىٰ داخل البنية التركيبية أو اللغوية للنص فقط رافضةً الإحالة إلىٰ كل ما هو خارجي وغير لغوي، فإن بعضها الآخر بدأ بفاعلية السياقات الخارجية وبشكل خاص تلك التي تنتمي إلىٰ إتجاهات ما بعد البنيوية كالتفكيكية والتداولية وإتجاهات نقد القراءة والتلقي والتركيز علىٰ دور الذات ممثلةً بالكاتب والقارىء في إنتاج المعنىٰ والدلالة.

وبفضل هذه الكشوفات، لم يعد البحث الدلالي محدداً وإنما اتسع ليتحول إلىٰ فضاء دلالي عريضي يتقبل شتىٰ مستويات التأويل والقراءة، ولا يتوقف عند ما هو مرئي وظاهري في سطح الظاهرة اللغوية أو الكتابية أو الخطية، وإنما يغوص إلى الأعماق، إلىٰ ما قبل النص وإلىٰ ما بعد النص من أجل إقتناص مستويات المعنىٰ والدلالة التي يمكن أن ينبىء بها النص بطريقة مباشرةٍ أو غير مباشرة.

وقد بينَّ تودوروف مثلاً أن المقاربة اللسانية تشكو من نقصين: فهي تكتفي من جهة بالدلالة وحدها، بالمعنىٰ الحصري للكلمة، تاركةً جانباً قضايا الإيحاء والاستعمال اللعبي للغة، وإعتماد الإستعارة، وهي من جهةٍ أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة (. . عند الالسنيين. .) هي الوحدة اللسانية الأساسية، في حين أن هذين المظهرين من مظاهر الدلالية الشكلية، أي المعاني «الثانية» والانتظام الدال للخطاب مفيدان جداً في التحليل الأدبي[17]. ولذا فلقد دعا إلىٰ توسيع نطاق البحث الدلالي وطرح مجموعة مهمة من التساؤلات مميزاً بين نمطية التساؤلات الدلالية: تساؤلات شكلية حول الكيفية التي يدل بها نص من النصوص، وأخرى مادية تتعلق بـ (علام) يدل النص؟ وميز بين صيرورة الدلالة حيث يستدعي الدال والمدلول، وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلىٰ مدلول ثانٍ، وأشار إلىٰ أن الدلالة موجودة في المفردات (في جداول الكلمات) أما الترميز فيعتمل في الملفوظ، داخل التركيب، والتداخل الذي بين المعنى الأول، والمعنىٰ الثاني. ونبه إلىٰ أهمية العلاقة بين العلاقات الغيابية والعلاقات الحضورية. فالعلاقات الغيابية ـ كما يرىٰ ـ هي علاقات معنىٰ وترميز. فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً

آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذلك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء. فالأحداث تتلو بعضها البعض. وتكوّن الشخصيات فيما بينها نقائض وتدرجات (لا ترميزات وتتآلف الكلمات في علاقة دالة بموجب سببية ما، لا بموجب الاستحضار. ويخلص تودوروف إلىٰ الاستنتاج إلى أنه بالإمكـان الإشارة إلىٰ مستوىٰ العلاقات الحضوريـة والغيابية إلىٰ المظهر التركيبي من اللغة، والمظهر النقدي[18]. وهذا استنتاج مهم، أفاد إجرائياً في استنطاقه بنية المعنى والدلالية عن طريق الاحتكام إلى البنية التركيبية، وهذا ما وجدنا بعض تطبيقاته الحية في بعض جهود كمال أبو ديب النقدية[19] مثلاً وعدد آخر من النقاد العرب. هذا وقد اتسعت مساهمة النقاد والباحثين المعاصرين في مجال علم الدلالة ويمكن أن نشير هنا إلى إسهامات رولان بارت وغريماس وجولي كرستيفا وآيزر وجاك ديريدا وستـانلي فش وهيرش وميشـال ريفاتيـر وجان كـوهن وغيرهم. ويبين البَاحث جون فسك إن لرولان بارت الفضل الأكبر في وضع إنموذج منهجي حول كيفيـة تحليل المعنىٰ مواصلةً لأفكار دوسوسيـر حيث يميز بـارت بين نظامين للدلالـة والمعنىٰ: فهنالك أولاً الدلالة التصريحية أو الرئيسية Denotation التي ترتبط بالنـظام الأول الذي إشتغل دوسوسور علىٰ ضوئه، وهو يصف العلاقة بين الدال والمدلـول داخل العـلامة أو الإشارة، من جهة وعلاقه العـلاقه بمَـرجعها الخـارجي من جهة أخـرى. وهناك الـدلالة المصاحبة أو الايحائية Connotation التي ترتبط بالنظام الثاني وطريقه إشتغال العلامة في هذا النظام ـ الثاني ـ إذْ يذهب بارت إلى القول إن العامل الحاسم في المعنىٰ المصاحب هو الدال في النظام الأول، حيث يصبح دال النظام الأول هنا العلاقة في المعنىٰ المصاحب. ويربط بارت بين المعنىٰ المصاحب هنا وتأثير مشاعر المرسل، أو مستخدم اللغة، خاصة عندما تمس العلامة مشاعر المرسل وقيم حضارته وتتأثر «المفسرة» بفاعلية وظيفة «المؤول» بقدر التأثر بالموضوع أو العلامة. ويقدم الباحث مثالاً توضيحياً لهذين النظامين. فالمعنى الرئيسي أو التصريحي شبيه بالانتاج الآلي للموضوع على الفلم الذي تلتقطه آلة التصوير، بينما المعنىٰ المصاحب إو الإيحائي يشير إلىٰ الدور الإنساني في العملية والذي يتعلق بإختيار البؤرة وزاوية النظر والاطار وما إلى ذلك[20].

ويلخص الناقد وليم راي الوضع الراهن في المقاربات الدلالية بأنه يتراوح بين موقفين متباعدين: الموقف الأول ينطلق من فعل القصد والذات والتاريخ ـ عند المؤلف والقارىء ـ كما يمثله مثلاً هيرش وفش ومعظم ممثلي اتجاه نقد استجابة ـ القارىء، والثاني ينطلق من الإيمان بأن البنية وحدها ـ وبالذات البنية اللغوية هي التي تحمل المعنىٰ والدلالة كما يذهب إلى ذلك معظم البنيويين، حيث ينفي الناقد الأمريكي جوناثان كلر قدرة الذات ـ ممثلة في المؤلف ـ في تحديد المعنىٰ، فالمعنىٰ كما يرىٰ يقع ضمن إطار الإتصال وهو الذي يُجسم

في شفرة، ولا يمكن للذات أن تكون مصدر أصل المعنى[21].

ويقف على الضد من هذا الموقف الناقد الأمريكي هيرش الذي يحاول أن يعيد لقصد المؤلف مكانته في تحديد المعنىٰ، ولهذا يميز هذا الناقد الأمريكي بين مصطلحين أساسيين الأول هو المعنىٰ Meaning أما الثاني فيسميه بالدلالة أو التدليل Significance فمصطلح المعنىٰ يتماهىٰ مع معنى المؤلف القصدي، أما مصطلح الدلالة فيشير إلى المعنى اللغوي الكلي للنص، ضمن علاقته بسياق أكبر، والمعنى بالنسبة لهذا الناقد يمثل عنصراً للثبات في التأويل، بينما تمثل الدلاله عنصراً للتغيير[22]. ويربط هيرش بين عنصر المعنىٰ ووظيفة التأويل، حيث يرىٰ أن هدف التأويل استخلاص المعنىٰ الذي قرره المؤلف بالأصل، بينما يرىٰ أن الدلالة هي حصيلة عملية أخرىٰ تماماً، وبهذا فإن هيرش يهبط بوظيفة التأويل إلىٰ مجرد الشرح ويجردها من كونها فعلاً خلاقاً منتجاً[23].

ونجد ناقداً آخر يقيم أيضاً تفرقةً بين مصطلحي المعنى والدلالة ذلك هو ميشال ريفاتير، الا انه يكسبهما بعدين اصطلاحيين مغايرين فهو يرى أن مصطلح المعنىٰ يقتصر على المعلومات التي يبثها النص علىٰ صعيد المحاكاة، حيث يكون النص، من وجهة المعنى، ليس إلا سلسلة من وحدات إعلامية متعاقبة، حيث تتمثل وحدة المعنىٰ في العبارات والجمل، بينما تكمن الدلالة في النص. ويربط ريفاتير بين وحدة القصيدة التي يعدُّها الملحم الأساسي لكل قصيدة ومصطلح الدلالة لأنه يذهب إلىٰ الإعتقاد بأن هذه الوحدة هي وحدة شكلية ووحدة دلالية معاً[24]

وعلى الرغم من كل هذه المساهمات النقدية المتنوعة فإن وضع الوصف الدلالي لا يبعث بشكل عام على الإطمئنان والثقة. وقد عبر عن هذا القلق الناقد الأمريكي جوناثان كلر عندما أشار إلى أن علم الدلالة (السمانتيك) Semantics لم يبلغ بعد المرحلة التي يستطيع أن يحدد فيها خصائص معنىٰ نص ما، بل أنه لم يستطع حتىٰ أن يحقق الأهداف المتواضعة التي وضعها أمامه[25].

ويخيل لي أن تخلف الوصف الدلالي في المباحث والمناهج النقدية الحديثة، يعود إلى مجموعة غير قليلة من العوامل، منها إسراف هذا الوصف بفحص البنيات الداخلية اللغوية خاصة للنصوص، وعدم الإكتراث الجاد بالمعنىٰ، وخاصة بالنسبة لتحليل الخطابات الشعرية. وليس بعيداً عن هذه الحقيقة، مناصبة البعض المعنىٰ والدلالة العداء الصريح، ورفض الإعتراف بدور الوعي والقيم والمفاهيم والدلالات في تشكيل الخطاب الأدبي، ومحاولة تغييب المواقف والحمولات المعرفية والايديولوجية والسوسيولوجية التي يشف عنها النص. ويلفت باحث عربي النظر إلى حقيقة أطلق عليها «الفقر الدلالي» الذي

يتميز به النص العربي، وهو يعزو هذه الحقيقة إلىٰ «غياب حقل الدلالات نفسه وسقوطه من حساب الوعي الإبداعي»[26] وهو يقترن الىٰ حد كبير بمناخ القمع الذي تعيش تحت ظله الكلمة العربية، والذي أدّىَ إلىٰ تعتيم العلاقة بين العلاقة اللغوية ومرجعها، وبين النص ودلالته. وبين المبدع العربي وواقعه؛ وقد قاد هذا الأمر إلىٰ تصاعد كثافة مستويات الغموض والإبهام والتعقيد في الخطاب الشعري العربي الحديث، مما خلق أمام البحث الدلالي، والنقد الأدبي إشكالات نهجية وإجرائية. فالخطاب الشعري العربي، ونحن الآن بصدد الوصف لا التقييم، لم يعد كتاباً مفتوحاً أو عدسة شفافةً منفرداً ومشتبكاً بقنوات وتقاطعات غير محدودة، إنه خطاب مفتوح. وكتابي وتعددي ومتعدٍ[27] علىٰ حد تعبير رولان بارت، تشتبك فيه الدلالة بالبنية، والعناصر الغيابية بالعناصر الحضورية، والمعلن بالمغيب، والذاتي بالموضوعي، وهذا هو ربما ما يجعله ـ إضافة إلىٰ عوامل أخرى ـ قريباً من روح الحداثة الشعرية.

أمام حقيقة راهنة كهذه راح الناقد العربي الحديث يحاول إستنطاق مستويات المعنىٰ والدلالة داخل القصيدة العربية، فما هي الطرق التي سلكها للوصول إلىٰ هدفه هذا؟ ليس من اليسير ـ في ورقة كهذه ـ أن نعرض بشكل شامل لمساهمات النقاد والعرب في هذا المجال، لكننا سنحاول أن ننتقي عينات تمثيلية تكشف عن طبيعة المقاربات الدلالية للنقاد العرب في هذا الميدان.

فالناقد د. عبد السلام المسدي، وهو من النقاد العرب القلائل الذين أبدوا إهتماماً مبكرا بالدراسات الأسلوبية والألسنية، يحاول في إستخلاصه للبنية الدلالية لنص شعري ما التوغل عميقاً داخل بنية النسيج اللغوي، معجمياً وحرفياً وإيقاعياً وأسلوبياً، في محاولة للكشف عن تلك النماذج والأنساق اللغوية والأسلوبية التي تتحكم في بنية النص والتي تحدد دلالته العامة. ويمكن لنا أن نتلمس مشروع المسدي النقدي هذا متمثلاً في عدد من قراءاته النقدية لقصائد مختارة للشابي والمتنبي وأحمد شوقي. وقد لاحظنا أن الناقد لم يكن، في جميع هذه القراءات يكتفي باستقرار البنية الألسنية أو اللغوية، بل كان يحتكم أحياناً ـ وإن بحدود ضيقة ـ إلى عناصر خارج ـ لغوية مثل المرجع الخارجي ـ التاريخي والإجتماعي وحياة الشاعر ونفسيته. ففي قراءته للشابي الموسومة بـ «مع الشابي: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي» يحاول الناقد أن يكتشف عن طريق التحليل الأسلوبي والألسني البنية الذهنية والنفسية للشاعر، وهو ينتقل من تحليل البنية التركيبية إلىٰ ما يسميه تارة بالمضمون أو «المضمون الدلالي» تارة أخرىٰ: ففي تحليل الناقد للمقطع التالي الذي يرفض فيه الشاعر مظاهر السيطرة الأجنبية:

لست أبكي لعسفِ ليلٍ طويلٍ   أو لـربعٍ غـدا العفاءُ مـراحَهْ

إنـمـا عبـرتـي لخَـطـبٍ ثـقيـلٍ قـد عـراني ولم نجـد من ازاحـهْ
كلمـا قـام في الـبـلاد خـطيبٌ مـوقظ شعبه يـريـد صـلاحـهْ
ألبســوا روحـه قميص إضـطهـادٍ فـاتـكٍ شـائـكٍ يـردُّ جُمـاحـهْ

لا يكتفي الناقد بالتحليل الأسلوبي بل يحتكم إلىٰ وعي الشاعر وتاريخه الشخصي والإجتماعي ويعمد أحياناً إلىٰ لون من التحليل الثيماتي (الموضوعاتي) أو المضموني، فهو يرىٰ في هذا المقطع «انفجاراً شعرياً سببه سلسلة من التعارضات المستندة إلىٰ أضرب من الصدام بين القوى المتقابلة أو القيم المتخالفة، وأول المتقابلات الضاغطة حصار الواقع الذي تضافر فيه تسلط المستعمر وتردد الشعب علىٰ وعي الشاعر، وثانيهما حصار الزمن، إذ تجمّع الماضي والحاضر على إحساس النَفس ليدفعا بها إلى رؤيـة المستقبل، والثـالث حصار الأدب الذي كرَّس الشعر بكاءً للربوع الدارسة.»[28].

وفي دراسـة الناقـد عن المتنبي الموسـومة بـ« مـع المتنبي: بين الأبنيـة اللغـويـة والمقومات الشخصانية» يحاول الناقد أن يستقرىء الملامح الشخصية والنفسية للشاعر عن طريق تحليل البنية الأسلوبية والشخصية مستعيناً ببعض مستويات التحليل النفسي، فهو يقول صراحة إن «من أوفق ما يعين عالم اللسان علىٰ قراءة شعر المتنبي أن يستلهم كلاً من علم النفس الأدبي وعلم الـنفس الـلغـوي»[29]. ويـحـقق الـنـاقـد بغيتـه هـذه عـن طـريق التـركيز علىٰ دلالـة التركيبـات والتقابـلات الثنائيـة في القصيدة، لكنـه من جهة أخـرى يظل قريباً من مهمته أسلوبياً ولسانياً، لذا نراه يستدرك مبيناً أن التركيبات البنائية في شعر المتنبي لا يمكن أن يحكم سر شاعريتها إلا من موقع، إن لم يكن لسانياً محضاً فلا أقل من أن يحتكم إلى المنظور اللغوي بعناصره الموضوعية وتشكيلاته العقلانية[30]. ولهذا يخلص الناقد بعد فحصه للعلاقات التقابلية لغوياً إلىٰ نتيجة مفداها أن شخصيـة المتنبي في أدبه شخصيـة إصطدامية يتجاذبها قطبان متباينان إيجاباً وسلباً، وأن صراع القوىٰ الشخصانية عند الشاعر قد تفجر في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي، مما أدى إلىٰ بروز شبكة من الروابط الثنائية دلالياً ونغمياً في نفس الوقت[31]. وهكذا إنتقل الناقد من مستوىٰ البنية إلى مستوىٰ الدلالة. فالعلاقات التقابلية ـ المتضادات ـ المتشكلة علىٰ صعيد اللغة، قادت إلىٰ خلق تقابلات ثنائية ضدية دلالياً، وهو استنتاج لا يخلو في بعض مستوياته من نوع الآلية (الميكانيكية) المبسطة.

أما عند تحليل الناقد لقصيدة الشاعر أحمد شوقي (ولد الهدىٰ) فقد كان أكثر تقيداً بـآليات التحليـل الألسني والأسلوبي، وقلل من الاعتمـاد على الإحـالات الخـارجيـة أو التاريخية أو الشخصية فجاء تحليله أسلوبياً صرفاً تقريباً، وكان في تحليله هذا منطقياً إلىٰ حد ما يزاوج بين قطبي الاستقراء ـ حيث الإنتقال من الخاص إلى العام ومن الجزئي إلى

الكلي ـ والاستنتاج ـ حيث الانتقال من العام إلىٰ الخاص ومن الكليات إلىٰ الجزئيات ـ[32]. ويفرق الناقد هنا بين ما يسميه بـ «دلالة المضمون الشرعي» و «مضمون المرجع المفهومي» فهو يرى «أن للمضمون الشعري دلالة، وان لكل دلالة مرجعاً مفهومياً، غير أن المرجع المفهومي يكتسب مضموناً هو غير المضمون الشعري، فإذا فككنا هذا التعاظل التصوري حصلنا علىٰ جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي»[33] ثم يستكمل الناقد شغله على النص للوصول إلى الدلالة عن طريق إستخلاص النماذج والأنساق الأسلوبية الكامنة وراء البنية الصياغية للقصيدة والتي تستصفى كما يقول «من خلال مراتب البناء بَدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ وختماً بالمضامين الدلالية بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة[34].

ولو فحصنا تجربة نقدية أخرى هي تجربة الدكتور موريس أبو ناضر في دراسته السيميولوجية لقصيدة «المواكب» لجبران، لوجدنا تركيزاً خاصاً على استخلاص الثنائيات الضدية وبيان دلالتها، وهو منهج متأثر، كما نعتقد، بالمنهج الدلالي الذي طوره غريماس[35] وقد سبق لنا أن وجدنا تطبيقاً لمثل هذا المنهج في تجربة نقدية أخرى للناقد نفسه ولكنه على نص روائي هو رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ إنتصر فيه تقريباً علىٰ كشف الأنساق التي تتحكم بالثنائيات الضدية للوصول إلى البنية الدلالية الرواية[36]. لقد شرع الناقد بتحليل قصيدة «المواكب» إلىٰ حركاتها ومحاورها الأساسية وفحص بنيتها الإيقاعية والعروضية، ثم سلط الضوء علىٰ تشكل الثنائيات الضدية ومنها: ثنائيات الهنا / والهناك، والمتكلم / المخاطب، والكل / الجزء، والفناء / البقاء ثم قام بفحص إدغامات المحاور وتحولاتها للوصول إلى المكون الدلالي والذي يخلص فيه إلىٰ هيمنة عالم الغاب بأقانيمه (الهناك، المتكلم، الكل، البقاء) على عالم الناس (الهنا، المخاطب، الجزء، الفناء) ويعلن الناقد عن الطبيعة الخاصة لهذا التحول بوصفه تحولاً لـ «الثقافة» إلىٰ «الطبيعة» بالمفهوم الأنثروبولوجي للأشياء، وأيضاً بوصفه تعبيراً عن رغبة الإنسان في التخلي عن ثقافته وتاريخه وعودته إلىٰ براءته الأولىٰ. ويرىٰ الناقد أن ذلك مبرر للقول بعجز الذات الجبرانية عن تحقيق غايتها لأنها ذات قدرية وليست ذاتاً متمردة حتى حدود التمرد[37].

وعلى الرغم من طرافة المقاربة النقدية هذه، ونشرها المبكر نسبياً، فهي تظل محدودة الأفق والتأثير لاقتصاره شبه الكامل علىٰ إستنطاق دلالة سلسلة الثنائيات الضدية في القصيدة للوصول إلىٰ فضاء المعنىٰ المتسع.

ويقدم لنا ناقد عربي آخر هو الأستاذ حسين الواد منهجاً تحليلياً مقارباً لمنهج موريس أبو ناصر في قراءته لقصيدة «صوت من السماء» للشابي، وهي قصيدة فيها الكثير من الرفض

للسيطرة الإستعمارية، عبر منظور رومانسي عرف به الشاعر؛

في الليل ناديت الكـواكب ساخـطاً　　مـتـأجـج　الآلام　والآراب
الحقــل يملكـه جبـابرة الـدجىٰ　　والــروض يسكنــه بنــو الأربــاب

يقوم الناقد بتحليل النسيج اللغوي، التركيبي والصرفي والايقاعي، ابتداءً من العنوان وتقسيم القصيدة إلىٰ حركاتها الأساسية، حيث يذهب إلىٰ أن القصيدة تتكون من مقطعين كبيرين، يضم المقطع الأول ستة أبيات، فيما يضم المقطع الثـاني ثلاثـة أبيات، وعلى مستوىٰ تحديد البنية الدلالية يرىٰ أن الحركة الأولى في القصيدة تناظرية تقوم علىٰ الوزن والقافية الواحدة، أما الحركة الثانية فهي حركة تقابل وتنافر، ومن حركتي التناظر والتقابل تتولد مقولة النقيض الذي يتولد عن نقيضه بالجدل[38]. ويرى الناقد أن هذا المنطق الذي تكشف عنه القصيدة يدرج في المنحىٰ الرومانسي للشاعر. وقد استـرعىٰ انتبـاهنـا عـدم إقتصار الناقد علىٰ الوصف الألسني والأسلوبي، بل احتكم أيضاً إلى المرجع الخارجي، وبشكل خاص إلى المرجع التاريخي والإجتماعي، عندما استعرض الوضع السياسي في تونس والوطن العربي لإضاءة عالم القصيدة، وخلص الناقد بعد ذلك إلى إكتشاف وضعين متقابلين في القصيدة: أحدهما إتسم بسيطرة الليل، فاستقر علىٰ تسلط الإستبداد والآخر امحت فيه عناصر الإستبداد بالمسالمة، وتآلفت فيه العناصر وتناسقت، ومن الوضع القديم خُلق الوضع الجديد[39].

بهذه المقاربة، حاول النـاقد حسين الـواد أن يكتشف أو يفترض، وجـود نوعٍ من التوازي بين سيرورة البنية التركيبية وسيرورة البنية الدلالية وهو منحىٰ لا يخلو من آلية خارجية وإستقراء منطقي وإحالة إلىٰ المرجع الخارج ـ نصي.

وتنشغل بعض المقاربات النقديـة العربيـة بالعنـاية بفحص آليـات تشكل الثيمـات (الموضوعـات) داخل النص الشعـري ودورها في تكـون البنية الـدلالية. ومن أبـرز هذه الدراسات تأتي دراسة الدكتور عبد الكريم حسن الموسومة بـ «الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب»[40] حيث يلجأ الناقد إلى استقصاءات ثيماتية (موضوعاتية) في جذور المفردات والألفاظ والصور التي يحفل بها النص، والإفـادة من الحقول الدلالية ومن قواعد تشكيل واستقراء المكون الدلالي، مع عناية خاصة بحقول الترادف والتناقض. والناقد ينطلق من اتجاه في النقد الفرنسي يمثله جان بيار ريشار يرىٰ «أن الموضوع هو بناء النويات النصية المستخرجة من التحليل الشامل لظهورات المفردات المكونة للعائلة اللغوية التي هي حد الموضوع»[41]، إلا أن الناقد يؤكد بأن منهجه إضافة إلى ذلك منهج بنيوي أيضاً لأنه يكتشف البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية[42]. ويخلص الناقد بعد عملية إستقراء

للثيمات الأساسية لأعمال السياب الشعرية إلى أن بنية هذا الشعر هي بنية إخفاق: الإخفاق في الحب والسياسة والعمل الوظيفي[43].

ونجد صدىً لهذا المنحىٰ الثيماتي، في الكثير من أساليب التحليل النصي والأسلوبي والأكاديمي، وإن كان بعضها يتخذ صفة التحليل المضموني لا الثيماتي. فالناقد مدني صالح في دراسته الموسومة بـ «هذا هو البياتي»[44] يحاول الوصول إلىٰ فضاء الدلالة عند البياتي عن طريق حصر الموضوعات الأساسية التي تهيمن علىٰ رؤيا البياتي وتصنيف المفردات والألفاظ والصور التي تدلل على المحاور المتقابلة والأساسية التي تتحكم في المعجم الشعري. ومن الملاحظ أن الناقد لا يعتمد إجراءات ألسنية واضحة، بل تبدو مقاربته المنهجية توليفاً من منحىً إنطباعي وتحليل مضموني عام.

ونجد ناقداً آخر هو الدكتور علي عباس علوان الذي يفيد في دراسته الأكاديمية عن الشعر العراقي الحديث[45] وعن الشاعر العراقي علي الشرقي بالذات من بعض مستويات التحليل الثيماتي والأسلوبي المحدود ويوفق إلىٰ درجة كبيرة في الوصول إلىٰ نتائج طيبة ويفحص الدكتور جابر عصفور «رمزية الليل في شعر نازك الملائكة»[46] بمنهج مقارب حيث يستقرىء الثيمات والرؤى الواعية وغير الواعية في تجربة الشاعرة نازك الملائكة والتي تشكل رؤيا الشاعرة الرومانسية. وكثيراً ما يعتمد الناقد محي الدين صبحي[47] بعض مستويات التحليل الثيمائي في بعض تحليلاته وقراراته الشعرية، وإن كان لا يعمد إلى ذلك بطريقة منهجية مقصودة.

وإلى مثل هذا يذهب الناقد د. عبد الملك مرتاض في دراسته لقصيدة «أشجان يمنية»[48] للشاعر عبد العزيز المقالح. فالناقد يوظف منهجاً توليفياً عريضاً للوصول إلى دلالة القصيدة ولكنه يسلط الضوء بشكل أساسي ـ على مستويات تشكل المعجم الفني والثيمات الأساسية عن طريق تحديد المحاور المختلفة التي تنتمي إليها ألفاظ القصيدة ومفرداتها، والتي يراها تندرج في سبعة محاور أساسية، ويقدم الناقد «جرداً» تفصيلياً بألفاظ كل محور ومفرداته. الا أنه من جهة ثانية يكتفي بالوقوف عند الجزئيات، دون أن ينتقل إلىٰ ما هو شامل داعم في دلالة القصيدة المهيمنة.

وتبرز فاعلية الوصف الدلالي في المقدمة من قراءات عدد من نقادنا كما هو الحال في قراءات الناقدة يمنىٰ العيد والناقدة إعتدال عثمان والناقد ياسين النصير وإلى حد ما الناقد محمد بنيس. فالناقدة يمنىٰ العيد تعنىٰ عناية خاصة بالكشف عن تشكل البنية الدلالية داخل الخطاب الشعري، فهي لا تكتفي بالوصف الألسني أو السيميولوجي المحايث، بل تدعم ذلك بتحليل سيوسيولوجي وأيديولوجي أيضاً. ففي قراءاتها لقصائد من محمود درويش

وسعدي يوسف وحسن عبد الله ومحمد بنيس ومحمد علي شمس الدين[49] وغيرهم، نجد محاولة للوقوف أمام السيمياء، الفكرية والدلالية والمعرفية للخطابات الشعرية المختلفة. وفي محاولة لإزالة أية «اساءة قراءة» لمشروعها النقدي هذا تقدم إستدراكاً مهماً يبرر عنايتها الفائقة بالقراءة الدلالية مشيرة إلىٰ أن مشروعها النقدي لا يهدف إلىٰ إقامة معادلة بين الرؤية والموقع الفكري من جهة وبين بنية القصيدة من جهة أخرى، كما أنها لا تقيم معادلة بين بنية القصيدة، وبنية الواقع، وإنما تحاول أن ترىٰ إلىٰ هذه الآلية التي تحكم بنية القصيدة وتكشف العلاقة بين المنطق الذي يحكمها وبين المنطق الذي يحكم بنية الواقع، والذي هو منطق يرىٰ الشاعر من موقع فكري معين[50].

وتقف قريباً من هذا المنظور الدلالي الناقدة إعتدال عثمان في بعض قراءاتها لقصائد محمود درويش وسعدي يوسف وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي وأدونيس والبياتي. وتكاد تكون دراستها عن أمل دنقل منصرفة كلياً للوصف الدلالي، دون أن يعني ذلك إنها تهمل فحص المستويات التركيبية والإيقاعية والصرفية للقصيدة هذه ولغيرها. وتميز الناقدة هنا بين عملية إستخلاص عنصر جوهري من مكونات البنية الدلالية، وإستخلاص النموذج الدلالي الكلي لأعمال الشاعر. فهي ترىٰ أن معرفة النموذج الدلالي الكلي تتطلب دراسة المشروع الإبداعي الكامل للشاعر. إلا إنها تشعرنا بأن ذلك وحده ليس كافياً، بل إن هدفاً كهذا يتطلب إستقصاءات خارج النص، ويبدو لنا أنها هنا إنما تفيد في هذا المجال من منطلقات البنيوية التكوينية وبشكل خاص من مفهوم لوسيان غولدمان عن «رؤيا العالم»[51]. فهي تربط هذا الاستقصاء بدراسة تماثل هذا النموذج مع بنية الوعي لدىٰ فئة إجتماعية معينة يمثلها، وهي أيضاً تشير إلىٰ ضرورة تقديم دراسات مستفيضة تحيط بتفاصيل الظروف السياسية والإجتماعية والإقتصادية المشكلة للوعي الجماعي لدىٰ هذه الفئة والمشكلة لتجانس مكونات وعيها أو تنافرها مع بنيات الوعي الأخرىٰ في ظرف تأريخي معين. لكن الناقدة تبين من جانب آخر أن نموذج البنية الدلالية الكلية في أعمال الشاعر أمل دنقل لا يظهر في بنية القصيدة الواحدة فحسب، بل يمتد ليظهر في الوحدات البنائية الصغرىٰ في القصيدة مثل التراكيب اللغوية والصوتية والإيقاعية التي تشكل في مجموعها مستويات البنية السطحية للنص الشعري[52].

ونجد إهتماماً مماثلاً بالدلالة لدىٰ الناقد ياسين النصير في قراءته لقصائد عدد من الشعراء العراقيين أمثال السياب والبياتي وحسب الشيخ جعفر وحميد سعيد وسامي مهدي وعلى جعفر العلاق وياسين طه حافظ وغيرهم. فقد إهتم الناقد علىٰ سبيل المثال بفحص الدلالة الإجتماعية والسيكولوجية للبنية المكانية في القصيدة مؤكداً علىٰ فكرة إن المكان من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيداً. فهو ليس كياناً حاملاً لكل التواريخ

الصغيرة والكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية التي إنبنت فيها هذه التواريخ بطريقة منهجية»[53]. وعندما يقرأ الناقد قصيدة.. خيط النور.. للبياتي يحاول أن يتوصل إلى تحديد.. المكان البؤرة» الذي يهيمن بفاعلية علىٰ مقاطع القصيدة[54]. كما يعنىٰ الناقد في دراسته لعالم الشاعر حسب الشيخ جعفر بتشكل الثيمات الأساسية وتراصفها في مجموعات وفئات دلالية خاصة[55]، وان بطريقة غير منهجية.

أما الناقد والشاعر محمد بنيس، فإنه وإن كان يبدي إهتماماً ملموساً لتشكلات الدلالة في المتن الشعري المغربي، أو في الخطابات الشعرية المختلفة، فهو إنما يضعها ضمن سياقها العام إرتباطاً بالمستويات التركيبية والإيقاعية والصرفية والأسلوبية. فهو علىٰ سبيل المثال يحاول في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» أن يكشف عن البنية الدلالية ضمن طبقات «البنية التحتية» أو العميقة Deep stracture، محتذياً، كما يبدو إتجاه مدرسة النحو التوليدي التحويلي الذي يرىٰ أن الدلالة تكمن في البنية العميقة، إلا أن الناقد أيضاً يتوقف أمام المستويات الدلالية للبنية السطحية ويكشف عن ما يسميه بـ «تحطيم بنية الدلالات فيما بينها» بسبب تحطيم بنية النظم، وهو أمر أدى كما يرىٰ إلىٰ إنعدام الحدود الفاصلة بين البنية الدلالية والبنية النظمية والصرفية. ويفيد الناقد هنا من منطلقات النظرية الوظيفية ـ السياقية، الأنكليزية التي ترىٰ أن معنىٰ الكلمة هو مجموع المواقع التي يمكن أن تشترك فيها، حيث تلتحق الدلالة بالنظم، وتصبح الدلالة عند ذاك عبارة عن مجموع العلاقات المسموح بها للفظ، مما يعني بالنتيجة أن كل تحطيم متعلق ببنية علاقات المدلولات في ما بينها يعتبر تحطيماً مباشراً للعلاقات النظمية اللغوية[56]. ونعتقد أن منهج الناقد في هذه النقطة لا يخلو من لجوء إلىٰ لونٍ من القياس المنطقي الخارجي، وأن كان يألو أن يجد ما يدعم قياسه داخل المتن الشعري المغربي. ويواصل الناقد جهده، بنضج أكبر في كتابه الجديد «الشعرُ العربيُ الحديثُ ـ بنياتُه وإبدالاتُها ـ (1) التقليدية» ـ حيث يرىٰ أن كل تنظيم للخطاب إنما هو إنتاج للدلالة وطريقة لإنتاج المعنىٰ وهو موقف نقدي مهم يمكنه من تشكيل تصورٍ عام يربط بين البنية والدلالة، وبين الذات والموضوع، ويخلص من ذلك إلىٰ القول « لا حياد إذن في دلالية النص وطريقة إنتاج معناه، ولكن المعنىٰ، كما الذات الكاتبة، والإيقاع تاريخانية جميعاً. لا مطلق ولا متعاليات»[57].

وإضافة إلىٰ ما تقدم فإن بعض مستويات الوصف الدلالي عند نقادنا المحدثين تميل إلى الأخذ بآليات التأويل والقراءة. فالناقد عبد الفتاح كليطو يكشف عن الإمكانات التأويلية المتعددة للنص الواحد. فهو مثلاً ينتقي نصاً سردياً نثرياً من «ألف ليلة وليلة» ويلخص حبكته الأساسية ثم يقدم مقترحات تأويلية متباينة[58] تعبر عن وجهات نظر عدد غير محدود من المتلقين والقراء. كما يفيد الناقد د. مالك الطالبي من حرية التأويل في الوصول إلى دلالة

النص الشعري، لكنه في الوقت ذاته يقوم بتفكيك بنيات النص وشفراته اللغوية والتركيبية والإيقاعية والأسلوبية، دون أن يهمل وضع المفردات على المحورين السياقي والإستبدالي والإمكانات التي يتيحها العمل المعجمي والحقول الدلالية. وإضافة إلى ذلك فهو يعنىٰ بفحص السياق اللغوي للشاعر ويتوقف أمام الأنساق المختلفة التي يعلن عنها النص والنويات أو المولدات التركيبية الأساسية التي تساعد في الوصول إلىٰ فضاء النص الدلالي، مثلما فعل في قراءته لقصيدة مالك بن الريب[59].

والناقد حاتم الصكر هو الآخر حريص علىٰ أن يطور منهجاً خاصاً في قراءة الخطابات الشعرية قائماً علىٰ آلية نظريات القراءة والتقبل، كما يفيد أيضاً من بعض مستويات التأويل والتحليل الأسلوبي. كما أن الناقد قد لا يهمل دور الشاعر في إنتاج الدلالة ولا يسقط تأثير السياق الإجتماعي الخارجي. ففي قرءاته لقصيدة «موسيقى عربية» للشاعر محمود درويش نراه يتوقف أمكام محاور الرؤية الثنائية المتضادة التي يحفل بها النص والتي يراها تتوزع تحت محور إيجابي وآخر سلبي، ويخلص إلىٰ نتيجة مفادها هيمنة المحور الايجابي لغوياً ورؤيوياً. وهو إذْ يتوصل إلىٰ مثل هذه النتيجة، فإنما يفعل ذلك، إضافة إلىٰ الفحص الألسني والقرائي عن طريق فهم السياق التأريخي والسيكولوجي للشاعر وعصره إبان إنتاج القصيدة، ولا يجد ضيراً في الإحالة إلىٰ آراء الشاعر القصدية الواعية خارج النص ذاته[60].

وأخيراً نتوقف قليلاً أمام بعض المقاربات النقدية الشاملة التي تنطلق من أطر منهجية وإجرائية سيميولوجية أو ألسنية واضحة، وتركز بشكل خاص على إستنطاق المستويات التركيبية والإيقاعية والصرفية والمعجمية للنص الشعري، لكنها لا تهمل المستوى الدلالي، بل تقوم باستقرائه ـ في الغالب ـ سياقياً وألسنياً. ومن هذه المقاربات نشير إلى مقاربات د. محمد مفتاح ود. عبد الله الغذامي ود. خالد سعيد ود. كمال أبو ديب.

فالدكتور محمد مفتاح يفيد مرة واحدة من إنجازات الكثير من المقاربات والمناهج الألسنية والسيميولوجية في فحص النص الشعري، وهو لا يكف عن إغناء رؤيته النقدية وتجديدها. ففي كتابه «تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص» التي درس فيها رائية ابن عبدون دراسة نصية وسيميولوجية واسعة أفاد من أدوات إجرائية مختلفة مستقاة من البنيوية والتفكيكية والتداولية وغيرها، وحرص بشكل خاص علىٰ كشف مظاهر التشاكل والتباين في البنية اللغوية للقصيدة وحاول أن يكتشف البنيات الأساسية للقصيدة التي يراها تتمثل في ثلاث بنيات هي التوتر والإستسلام والرجاء والرهبة وهي كما يرىٰ تقابل عند الأوربين مفاهيم الغنائي، والملحمي، والمأساوي، علىٰ التوالي[61]. وقد عني الناقد بتوصيف البنية اللغوية وبيان الثنائيات الضدية وطبق في أكثر من موضع مفاهيم دلالية إستقاها من غريماس وبشكل خاص مفهوم «المربع السيميائي».وفي كتابه اللاحق «دينامية النص ـ تنظير وإنجاز» أغنىٰ

أدواته التحليلية بمفاهيم مستقاة من النظرية البيولوجية التطورية، ونظر إلىٰ القصيدة بوصفها كائناً حياً[62]، وتوقف أمام ما أسماه بـ «المكون الدلالي العميق» عن طريق استقراء المكون التركيبي العميق، وفحصه معجمياً وإيقاعياً وثيماتياً[63].

أما الدكتور عبد الله الغذامي، فهو يكاد الناقد العربي الوحيد الذي ـ في حدود ما نعلم ـ يعلن صراحة عن إنطلاقه من منهج النقد التفكيكي ـ الذي يسميه بالتشريحي ـ، لكننا نرىٰ أن الناقد إنما ينطلق في حقيقة الأمر من منهج ألسني بنيوي في الغالب يُعنىٰ بإستخلاص الإنسان والبنىٰ الأساسية للنص الشعري، وأساساً عبر تجربة الشاعر حمزة شحاته ـ وهو قلما يركز علىٰ مظاهر التغاير والافتراق والتقوّض داخل بنية النص كما يفترض في أي بحث تفكيكي مفترض. ويميل الناقد إلىٰ الإكتفاء، بالبنية اللغوية للنص ولذا فهو يرفض الإحالة الىٰ خارج النص عند تحليل البنية الدلالية «وقاية من العبث» كما يقول ولكي لا يسمح لأحد أن يفرض على النص ما هو غريب عليه[64]. ويواصل الناقد منهجه في كتابه الثاني «تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة» بفحص نماذج شعرية معاصرة. إذ يدرس قصيدة للشابي فيقوم بتفكيك القصيدة إلىٰ مكوناتها التركيبية والصرفية والإيقاعية ثم يستسقي منها دلالتها العامة، ويكشف في دارسة أخرى لعدد من قصائد الشعراء السعوديين الشباب أمثال عبد الله الصيخان ومحمد الحربي ومحمد الثبيتي عن تحول «السيادة» إلىٰ إشكالية متمثلة في الحجر الفلسطيني، كما هو الحال في قصيدة عبد الله الصيخان التي يقول فيها:

«هو الحجر الفلسطيني
سيد وقتنا هذا
وأجمل ما يزف به الحبيب إلى الحبيبة»[65].

كما يكشف الناقد عن دلالات النصوص الحداثية للشعراء السعوديين مثل تحول الحجر إلى فاعل دلالي، وتحول الحزن إلى دالٍ إيجابي تتولد عنه دلالات الإنتصار[66].

وتصب تجربة الناقدة د. خالدة سعيد في هذا المنحىٰ أيضاً، وإن كانت أكثر إنفلاتاً من قيود المنهج، وأكثر إستجابة لحساسيتها الشخصية، وخاصة في قراءاتها لقصائد أدونيس مثل قصيدة «هذا هو إسمي» و ديوان «أغاني مهيار الديلمي» حيث تميز بين ما تسميه بـ «دلالة الحد الظاهر» و «دلالة الحد الباطن» والتي تكمن في الرمز، وهو تمييز يلتقي مع مصطلحي الدلالة التصريحية Denotation والدلالة الضمنية أو الإيحائية Connotation. وترىٰ الناقدة أن غنىٰ ساحة الدلالات هذه هو ما ينقذ رموز أدونيس التاريخية من كثافتها المادية، وذلك لأن إشعاعية الحد الباطن ـ كما ترىٰ ـ وديناميته ترفعانه من التاريخية وتحيلانه شيئاً آخر[67].

وتبدو لنا الناقدة في دراستها النصية لقصيدة «النهر والموت» للسياب أكثر إنهماكاً بفحص التشكلات الألسنية والأسلوبية والثيماتية والمعجمية في القصيدة وبيان حركاتها الأساسية ودلالة التراكيب الإسمية والفعلية في إضفاء عناصر دينامية النص، وتخلص الناقدة إلىٰ إستخلاص بنية القصيدة بوصفها جدلاً بين الحياة والموت[68].

ويستكمل الناقد د. كمال أبو ديب هذا الجهد بطريقة منهجية ومنظمة في معظم دراساته النقدية المتواصلة، فهو من النقاد والقلائل الذين حاولوا تأسيس رؤية نقدية شاملة تستند إلىٰ معطيات التحليل الألسني والسيميولوجي والبنيوي، الا إنه لم يقتصر علىٰ دلالة البنية اللغوية فقط، وإنما كان يدعم تأمله النقدي بأبعاد خارج نصية أحياناً تؤكد الوظيفة المعرفية والإجتماعية للخطاب الشعري العربي. وقد لاحظنا أن الناقد يستخدم إستراتيجية خاصة في التحليل النصي تبدأ عادة بتحليل المستويات الإيقاعية والتركيبية والصرفية والمعجمية والأسلوبية وكل ماله علاقة بتشكل البنية وأنساقها وينتهي بالمستوىٰ الدلالي. ويلجأ الناقد عبر ذلك إلى فحص المحاور الأساسية التي ينطوي عليها النص الشعري وبيان تشكل الألفاظ والثيمات على المحورين الأفقي والعمودي، كما يسلط الضوء علىٰ فاعلية البنية التركيبية وطبيعة التراكيب النحوية والجمل الإسمية والفعلية والثنائيات الضدية التي تؤدي بتضافرها لتحديد دلالة النص الشعري عن طريق تأسيس ما يسميه بـ «نظرية بنيوية للمضمون الشعري» كما هو الحال في دراسته لقصيدة «كيمياء النرجس ـ حلم» لأدونيس حيث يفيد من بعض مستويات النحو التحويلي للوصول إلى المكون الدلالي عن طريق الوصف التشجيري للبنية العميقة للوصول إلى الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة[69]. لكننا لاحظنا أن الوصف التشجيري ـ إجرائياً ـ ظل قاصراً ومحدود الفاعلية علىٰ مستوىٰ إستكناه البنية الدلالية، ويخلص الناقد من فحصه هذا، إلىٰ ملاحظة نوع من «التوحد المطلق للبنية الإيقاعية بالنسبة للبنية الدلالية الرؤيوية للقصيدة»[70] كما يرىٰ ان البنية الإيقاعية للبيت الأول ـ مثلاً ـ «تعكس البنية الدلالية والبنية التركيبية له عكساً مطلقاً»[71]، وهو حكم نقدي غير بعيد عن الميكانيكية، علىٰ الرغم من جرأته. وقد وجدنا أن الناقد يضفي أهمية خاصة على كسر النسق الإيقاعي في قصيدة ما، بإعتباره يحمل بؤرة دلالية أساسية في القصيدة[72]، وهو أمر يعتمده كثيراً فيما بعد في دراساته اللاحقة، وهو يرتبط كما نرىٰ بمفهوم «الأنزياح» عند جان كوهين[73]، لكنه يمنحه مصطلح.. الفجوة ـ مسافة التوتر «كبؤرة أساسية لشعرية النص، لأنه يمثل كسراً للإنتظام والتماثل علىٰ المستويات الإيقاعية والتركيبية والصرفية والدلالية[74]. ونرىٰ ان مفهوم «الفجوة ـ مسافة التوتر» أو مفهوم «الانزياح» بشكل عام لا يمكن أن يقتصر علىٰ بؤر محدودة لتفجير شعرية نص ما، لأن شعرية أي نص تثوي داخل البنية الكلية للنص نفسه بوصفها بنية انزياح شامل[75]. وتتضح

الممارسة النقدية للناقد بشكل خاص في دراسته للشعر الجاهلي الموسومة بـ «الرؤىٰ المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي»، والذي يحاول فيه، إستكناه مستويات تشكل البنية والدلالة داخل النص الشعري عبر إقامة تفريق بين مصطلحي «المعنىٰ» Meaning «والدلالة» Significance ـ وهو تفريق سبق لريفاتير وأن أخذ به وقدمنا تحديداً له في الصفحات السابقة ـ ويرىٰ أبو ديب أن مصطلح «الدلالة» ضمن هذا التفريق يلتقي ومفهوم الجرجاني لـ «معنىٰ المعنىٰ»[76]. ويطور الناقد إنطلاقاً من ذلك وفي أكثر من موقع في دراساته المتأخرة آلية جدلية تبين العلاقة بين العناصر الحضورية والعناصر الغيابية في النص الشعري، وهي مسألة سبق لتودوروف وأن حدد خطوطها الأساسية في كتابه عن «الشعرية»[77] كما أشرنا لذلك سابقاً. إذْ يرىٰ أبو ديب أن النص هو في آن واحد تجسد لغوي وانفتاح خارج اللغة علىٰ كينونة في الغياب، أي انه كما يقول «علاقة جدلية بين الحضور والغياب»، ومستويات الحضور تتمثل بالنسبة له في التجسيد اللغوي، وهي عناصر غير عصية علىٰ التحليل، كما يذهب إلى ذلك الشكلانيون الروس، أما عناصر الغياب فترتبط بما يسمىٰ بـ «البعد الخفي» وهو يقترن بعلاقات النص بأمر خارجه، أي علاقات التناص، وتمظهر «رؤيا العالم» بتعبير لوسيان غولدمان أو «ظل النص» بتعبير رولان بارت. وهذه المحاولة تلتقي كما يذهب الناقد إلىٰ ذلك في إطار مفهومين متقابلين هما: النص في علاقاته الداخلية/النص في علاقاته الخارجية[78]. وقد وجدنا تطبيقاً لاحقاً لجدلية الحضور والغياب هذه في دراسة حديثة للناقد نشرها في بعض المجلات العربية تحت عنوان «لغة الغياب في قصيدة الحداثة»[79] حاول فيها أن يكشف ما هو مغيَّب وغير مرئي في النص الشعري، وإظهار السياقات الحضارية الحضارية والثقافية والإنسانية وكل ما له علاقة بـ «البنية المعرفية» بشكل أشمل. وقد إنتبه الناقد إلىٰ مسألة مهمة تتعلق بمغزىٰ تضخم ظاهرة لغة الغياب في الشعر العربي الحديث وإرتباط ذلك باستفحال حالة الانهيار والتفتت علىٰ مستوى المشروع السياسي ـ الإجتماعي الإقتصادي لحركات التحرر الوطني في الوطن العربي وتصاعد درجة الإختلاط والإلتباس في المعطيات السياسية والإجتماعية وزيادة تخلخل الوعي وانهيار القيم والقناعات[80].

وتكتسب جدلية العلاقة بين الحضور والغياب أهمية خاصة بالنسبة لإستخلاص البنية الدلالية لأن عناصر الغياب تشير صراحة إلىٰ البنية الدلالية الشاملة للنص التي تختفي وراء البنىٰ اللغوية والتركيبية والإيقاعية والمعجمية. وكما بيّن تودوروف فإن بالإمكان الإشارة إلىٰ مستوىٰ العلاقات الحضورية والغيابية إلى المظهر التركيبي من اللغة، والمظهر الدلالي[81]. وهو أمر أكدته الكثير من المقاربات النقدية الحديثة إذْ يشير الناقد الفرنسي سيرجي دوبرفسكي إلىٰ أن الأدب يتكون من عدد من المغيّبات بقدر ما يتكون من كلمات، وان ما يقوله النص ينجز معناه الكامل خلال ما لم يقله[82]، وهو منحىٰ يفتح الأفق أمام الوصف

الدلالي ويبعده عن التقيد بالحدود المنظورة أو الصريحة لتشكل المعنىٰ والدلالة، والذي قد يقتصر بالنسبة لبعض المقاربات السيميولوجية والبنيوية علىٰ البنية اللغوية، بوصفها بنية محايثة ومكتفية بذاتها وليست بحاجة إلىٰ الإحالة إلىٰ أي مرجع خارجها. ولذا فإن تطوير مقاربات خاصة بجدلية الحضور والغياب يفتح الباب أمام الإفادة من بعض مستويات التحليل السوسيولوجي والسيكولوجي كلما كان ذلك ضرورياً لإضاءة بنية النص الدلالية.

وبعد..

هل استطاع الناقد العربي أن يطمئن حقاً إلىٰ أنه قد نجح أخيراً في إصطياد المعنىٰ والدلالة في شِباك النقد؟

لا أظن ذلك. فالنص الشعري الخلّاق، هو بالتأكيد نص مفتوح، وتعددي، ومتعدٍ في آن واحد، إنه نص حرباوي وزئبقي لا يمكن الإمساك به، وهو أيضاً كما أشرنا سابقاً نص «كتابي» بتعبير رولان بارت، وإضافة إلى ذلك فهو نص تخييلي منسوج من مجموعة من الدوال والمدلولات بطريقة لا يمكن حصرها أو تحديدها دائماً. ولذا فإن مهمة النقد تظل دائماً تتمثل في محاولة إقتناص ما هو ممكن من المعنىٰ والدلالة، عَبر مختلف الوسائل والأدوات والاستراتيجيات. فالدلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بسهولة لمن يعتقد أنه يستطيع العثور عليها في البنية النصية وحدها، وهي أيضاً لا تختفي تحت طبقات النص أو خارجه فقط، ولا تكتفي بمعانقة قصد المؤلف / الشاعر أو قراءة المتلقي الإنتاجية فقط إنها تتشظىٰ في كل هذه المستويات وغيرها، وعلى الناقد أن يقبل الدخول في لعبة ملاحقة تجليات المعنىٰ والدلالة في كل مظهر نصي، أو خارج ـ نصي مهما كان عابراً وعرضياً. ومما يكسب لعبة البحث هذه طرافةً وحيويةً أن تظل لعبة دائرية لا تنتهي. وهذا هو ما يمنح المشروع النقدي إنفتاحه وتواصله وتطوره، إذْ لن يستطيع ناقد أو قارىء أن يقطع علىٰ الآخرين طريق البحث والإكتشاف المتجدد كل يوم، ما دامت تظل على الدوام بعض طبقات المعنىٰ والدلالة التي لم يتم إكتشافها بعد وتظل تنتظر أجيالاً من القراء والنقاد والذين يحاولون أن ينقلوا المعنىٰ والدلالة من حالة الوجود بالقوة إلىٰ حالة الوجود بالفعل، كما يذهب إلىٰ ذلك المناطقة.

ونحن نشعر اليوم، ونحن نتفحص السياق الإبداعي لقصيدتنا العربية الحديثة في مواجهة الغزاة، أننا بأمس الحاجة لإستكناه المستويات الدلالية للنص الشعري العربي الرافض للسيطرة الإستعمارية والصهيونية، في محاولة للإمساك بجوهر الموقف الثوري والإجتماعي في التجربة الشعرية العربية، ولدلالته المعرفية والفكرية والإجتماعية، وهذا يدفعنا إلى السعي لتأسيس مقاربة أو مجموعة مقاربات دلالية متكاملة قادرة على الوصول إلىٰ

كنه المكون الدلالي للنص الشعري العربي، بعيداً عن المناهج التقليدية التي ظلت تقتصر علىٰ فحص دلالة المفردات والألفاظ وسداً للثغرة التي تعاني منها بعض مناهج النقد النصية والألسنية التي تصرف الجهد الأكبر لفحص تشكلات البنية الداخلية ولكنها لا تعير إلا إهتماماً ضئيلاً لتشكل بنية الدلالة والمعنىٰ.

وختاماً فليس لنا إلا أن نؤكد أن كل نص شعري، هو بالضرورة نص دلالي يكشف عن حملات معرفية وأيديولوجية لا يجوز تغييبها أو تجاهلها، وهو أيضاً كما يقول الناقد سعيد يقطين «يكتب في زمن تأريخي محدد وبسياق إجتماعي وثقافي محدد ولا يمكن لإنتاج الكاتب أن يكون خارجاً عن هذا السياق»[83]، وأن النص، في آخر المطاف ليس سوىٰ بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية وإجتماعية محددة[84].

الهوامش

(1) «زمن الشعر» أدونيس، دار العودة، بيروت، (ط 1)، 1972 ص 187.
(2) «علم الدلالة» د. أحمد مختار عمر، الكويت 1982، ص 17.
(3) «اللغة العربية: معناها ومبناها» تمام حسان، المغرب (د.ت.) ص 236-237.
(4) «في الشعرية العربية: قراءة جديدة للجرجاني» طراد الكبيسي، مجلة «الأقلام»، وزارة الإعلام، بغداد، العدد (3) آذار 1990 ص 4-12.
(5) «علم الدلالة» د. أحمد مختار عمر، ص 22.
(6) «علم الدلالة» ـ جون لاينز، ترجمة مجيد الماشطة (مشترك) البصرة، العراق 1980 ص 9-12.
(7) «علم الدلالة» د. أحمد مختار عمر، ص 24.
(8) «الإتجاهات السيمولوجية المعاصرة» ـ مارسيليو داسكال، ترجمة حميد الحمداني (مشترك) المغرب 1987، ص 27.
(9) «دراسات أدبية ولسانية» ـ مجلة متخصصة، المغرب، العدد (3) ربيع 1986 ص 130.
(10) المصدر السابق ص 138.
(11) «انفتاح النص الروائي: النص السابق» سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي ـ بيروت، المغرب، 1989، ص 5.
(12) المصدر السابق، ص 26.
(13) المصدر السابق ص 34-35.
(14) «علم الدلالة»، د. أحمد مختار عمر، ص 13-14.
(15) «اللغة العربية: معناها ومبناها»، ص 341.
(16) «الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية ـ النظرية الألسنية» د. ميشال زكريا، بيروت 1982، ص 164.
(17) «الشعرية» تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب 1978 ص 33.
(18) المصدر السابق ص 31-33 وراجع أيضاً: Meaning in literature, Todorov in «Poetics» Vol.1, 1971, the hague, Paris P. 8-15.
(19) «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» ـ د. كمال أبو ديب، مجلة «الأقلام» وزارة الإعلام، بغداد، العدد (5) أيار 1989 ص 4-23.
(20) Introduction to communication studies, John Fiske, Routledge, London 1988, p. 90-91.
(21) «المعنى الأدبي» وليم راي، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، وزارة الإعلام بغداد 1987، ص 10,17,127,162.
(22) On deconstruction, Jonathan Culler, Univ. Press, Ithaco 1982, p. 76-77.
(23) Unlocking the text, Jerney Hawthorn, London, 1987, p. 26.
(24) «سيميوطيقا الشعر ـ دلالة القصيدة» ميشيل ريفاتير ـ ترجمة فريال جبور غزول هي... «مدخل إلى السيميوطيقا» إشراف سيزا قاسم ونصر أبو حامد، القاهرة 1986 ص 215.

(25) Structuralist Poetics, Jonathan Culler, London, 1975, p. 75.

(26) «وعي اللغة أو لغة الوعي»، محمد الأسعد، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، بيروت، العدد 19/18 (آذار) 1982، ص 152-153.

(27) «درس السيمولوجيا» ـ رولان بارت، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغـرب، 1985 ص 62.

(28) «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون» د. عبد السلام المسدي، تونس 1984، ص 58.

(29) المصدر السابق ص 68.

(30) المصدر السابق ص 93.

(31) المصدر السابق ص 70.

(32) «النقد والحداثة» د. عبد السلام المسدي، تونس (ط 2) 1989، ص 68.

(33) المصدر السابق ص 76.

(34) المصدر السابق ص 99.

(35) Structuralist poetics, P. 75-95.

وراجع أيضاً «البنية الدلالية» غريماس، مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد 19/18 شباط/آذار 1982 ص 97-101.

(36) «الألسنية والنقد الأدبي» د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت 1979 وص 148-157.

(37) «دراسة سيميولوجية ـ قصيدة المواكب لجبران» د. موريس أبو ناضر، مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد 19/18 (مصدر سابق) ص 180.

(38) «مناهج الدراسات الأدبية» حسين الواد، منشورات عيون، المغرب، 1988 و 100.

(39) المصدر السابق ص 102.

(40) «الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب» د. عبد الكريم حسن، بيروت 1983.

(41) المصدر السابق ص 10.

(42) المصدر السابق ص 32.

(43) المصدر السابق ص 17.

(44) «هذا هو البياتي» مدني صالح، دار الشؤون الثقافية، وزارة الإعلام، بغداد 1986.

(45) «تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ إتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج» د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد 1975.

(46) «رمزية الليل في شعر نازك الملائكة» د. جابر عصفور، مجلة «المهد» عمان، الأردن، العدد (2) 1984 ص 13-58.

(47) «الرؤيا في شعر البياتي» ـ محيي الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1988.

(48) «بنية الخطاب الشعري ـ دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية» د. عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، بيروت 1986.

(49) «في القول الشعري» يمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.

(50) «في معرفة النص» يمنى العيد. بيروت، 1985 (ط 3)، ص 169.

(51) «إضاءة النص» إعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت 1988 ص 173.

(52) المصدر السابق ص 173-174.

(53) «إشكالية المكان في النص الأدبي»، ياسين النصير - الشؤون الثقافية وزارة الإعلام بغداد، 1986، ص 394.
(54) المصدر السابق ص 413.
(55) المصدر السابق ص 328-332.
(56) «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» - محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، 1979 ص 168.
(57) «الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها»، (1) - التقليدية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 177-178.
(58) «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» - العروي وآخرون، دار توبقال، المغرب 1986، ص 19-33.
(59) «جغرافيا الذئب الحزينة - قرائة ثانية في قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه». د. مالك المطلبي، مجلة «الأقلام» بغداد العدد (11) 1989، ص 154-158.
(60) «الأصابع في موقد الشعر - مقترحات القراءة القصيدة» - حاتم الصكر، وزارة الإعلام، بغداد 1981، ص 312-323.
(61) «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص» د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1985، ص 339.
(62) «دينامية النص - تنظير وإنجاز» د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، 1987. ص 7.
(63) المصدر السابق ص 174-175.
(64) «الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية» د. عبد الله محمد الغذامي، جدة، السعودية، 1985، ص 131.
(65) المصدر السابق ص 84.
(66) المصدر السابق ص 66.
(67) «حركية الإبداع» - د. خالدة سعيد، دار العودة بيروت 1979، ص 125-126.
(68) المصدر السابق ص 189.
(69) «جدلية الخفاء والتجلي» كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت 1979 ص 279.
(70) المصدر السابق ص 305.
(71) المصدر السابق ص 300.
(72) المصدر السابق ص 307.
(73) «بنية اللغة الشعرية» جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب 1986.
(74) «في الشعرية» كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987 ص 51.
(75) «قراءة النص/قراءة العالم» د. كمال أبو ديب، مجلة «الأقلام» بغداد، العدد (10) 1986، ص 56-79.
(76) «الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» د. كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص 329.
(77) «الشعرية» تودورف ص 31-33.
(78) «في الشعرية» كمال أبو ديب، ص 19-20.

(79) «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» د. كمال أبو ديب، مجلة «الأقلام»، بغداد، العدد (5) 1989، بغداد ص 4-23.

(80) المصدر السابق ص 22-23. .

(81) «الشعرية» تودوروف ، ص 33.

(82) Unlocking the Text, p. 26-27.

(83) «انفتاح النص» ـ سعيد يقطين، ص 34 منشورات المركز الثقافي العربي، المغرب.

(84) المصدر السابق ص 32.

إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث

● جوهر الإشكالية:

يواجه النقد العربي الحديث جملة من الإشكاليات الكبرى، ربما تقف في مقدمتها إشكالية البحث عن منهج نقدي أو مناهج نقدية قادرة على إستنطاق الخطاب الأدبي وقراءته بطريقة خلاقة. فقد ظلت مسألة المنهج في النقد، أو النقد المنهجي، غير واضحة، وغير مستقرة في الممارسة النقدية لمعظم النقاد العرب منذ مطلع هذا القرن، وحتى وقتنا هذا. وكثيراً ما لمسنا إضطراباً فاضحاً في تحديد مفهوم المنهج ووظيفته وآليته، بل كنا نلحظ في أحيان أخرى غياباً كاملاً للمنظور المنهجي في الخطاب النقدي، الا أننا من جانب آخر لم نعدم ظهور بعض ملامح النقد المنهجي في تجارب عدد من النقاد العرب، إلا أنها ملامح لم تتكامل أو تتضح بصورة متوازنة. ويبدو أن الانفجار النقدي الراهن في مضمار النظرية الأدبية قد وضع إشكالية المنهج في الصدارة باعتبارها مهمة راهنة وملحّة تتطلب المعالجة والحسم.

ولكن ما هو المنهج في النقد؟ وهل هناك لدى النقاد العرب المحدثين وضوح كافٍ حول ماهية المنهج وحدوده وأهدافه؟ وهل يمكن الحديث عن نظر منهجي متكامل في موروثنا النقدي؟ وما هي علاقة المنهج بالفلسفة والعلم والأيديولوجيا والابستمولوجيا؟

لا أزعم هنا بأني أمتلك إجابات شاملة وواضحة عن هذه الأسئلة المؤرقة، وحسبي أن أنجح في تحريض أذهان زملائي النقاد والأدباء والقراء للدخول في حوار مشترك حول هذه الإشكالية المعقدة التي تواجهنا جميعاً.

● المنهج لغة واصطلاحاً:

جاء في «لسان العرب» إن المنهج والمنهاج هو الطريق الواضح، والنهْج «بتسكين الهاء» هو الطريق المستقيم. وقد جاء في القرآن الكريم «لكلٍ جعلنا منكم شرعة ومنهاجاً»[1]. وأضاف «المعجم الوسيط» على ذلك بالقول: الخطة المرسومة، ويعترف بأنها دلالة

محدثة ومنه «منهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما».[2] وأشار د. أحمد مطلوب في «معجم النقد العربي القديم» الى أن المنهج هو الطريقة (أو الأسلوب، وقد استهل حازم القرطاجني مصطلح المنهاج في بعض أقسام كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» ويريد به الباب، وكان قد قسم كتابه الى أربعة أبواب أو أقسام سمّى كل قسم منهجاً، وقسم المنهج الى فصول. ولكن المعنى العام للمنهج هو الأسلوب الذي يقود الى هدف معين في البحث والتأليف أو السلوك[3].

وتكاد المعاجم الأجنبية مثل معاجم أوكسفورد ووبستر أن تقدم تحديدات مقاربة، لغوياً ومعجمياً لمصطلح المنهج. فمصطلح المنهج في الانكليزية method وفي الفرنسية methode وفي اللاتينية methodus وفي اليونانية methedos يعني بشكل عام الطريق أو السبيل أو التقنية المستخدمة لعمل شيء محدد، أو هو العملية الاجرائية المتبعة للحصول على شيء ما أو موضوع ما[4]. كما استخدمت لتشير الى طريقة البحث عن المعرفة والاستقصاء. وقد استخدمت بدلالات أخرى في مجالات الفلسفة والمنطق والطب وما الى ذلك[5].

ويبدو أن الوعي باشكالية المنهج في مجال النقد الأدبي حديث نسبياً. وهناك من يرى أن الجدل في المناهج الأدبية حديث نسبياً إذْ هو لا يرجع الى أبعد من قرنٍ من الزمان على ما يعتقد الباحثون[6]. أما الوعي باشكالية المنهج في مجال، الفلسفة والمنطق والعلوم الاجتماعية والطبيعية فهو أمر أسبق من ذلك بكثير. وينبغي هنا التمييز بين الوعي باشكالية المنهج وهو وعي حديث نسبياً وبين ظهور بعض الاشكال الأولية للمنهج على مر العصور، وهو أمر يمتد بالتأكيد الى زمن الحضارة الإغريقية على الأقل والى الحضارة العربية الإسلامية فيما بعد.

ويخيل لنا أن أبرز من سلط الضوء على إشكالية المنهج في الفلسفة كان الفيلسوف الفرنسي ديكارت الذي قدم تحديدات دقيقة ومهمة لمفهوم المنهج وبشكل خاص في بحثه «خطاب في المنهج» والذي يترجم في الغالب بـ «مقال في المنهج» والذي كان هدفه فيه إقامة منهج عام للبحث عن الحقيقة مهما يكن المستوى أو الميدان الذي تبحث فيه هذه الحقيقة[7]. وقد وجد ديكارت ضالته في المنهج الرياضي باعتباره يمتلك دقة ويقينية ووضوحاً في البراهين، ولأن المنهج الرياضي ـ حسب ديكارت ـ يمكن أن يغدو منهجاً شاملاً، وأن يستغل العقل دقة ووضوح براهين هذا المنهج من أجل التفكير في جميع القضايا التي تواجهه مهما تكن طبيعتها[8]. ويذهب أحد الباحثين العرب الى القول بأن المنهج عند ديكارت ينشأ عن تفكيره في العلوم من جهة وعن بحثه عبر ذلك عن منهج واحد

شامل يقود العقل الى الحقيقة في كل الموضوعات التي يمكن أن يفكر فيها[9]. وفي محاولة لتحديد ماهية المنهج يقول ديكارت «انني أعني بالمنهج القواعد اليقينية والبسيطة التي تضمن لمن يراعيها بدقة الا يفترض أبداً الصدق فيما هو كاذب، وأن يصل الى علم صحيح بكل ما يمكن العلم به، وذلك بفضل إزدياد مطرد في ذلك العلم دون القيام بمجهودات لا جدوى منها»[10] ويحدد ديكارت هدف المنهج بأنه «توجيه العقل بالكيفية التي تسمح له بأن يصدر أحكاماً صارمة وصادقة على كل الموضوعات التي تمثل له».[11] ولقد ترك ديكارت تأثيراً واضحاً في مجال المنهج وجدنا له صدىً بارزاً في إضافات (كانت) المنهجية، إلا أن هناك، في الفكر الحديث خاصة، من يذهب الى أن نزعة ديكارت الى ايجاد علم شمولي ذي منهج واحد في البحث عن الحقيقة هو المنهج الرياضي، قد باءت بالفشل لأن هذه المحاولة كانت تتضمن خطأ أساسياً هو إرادة اخضاع العلم الإنساني كله، وبصورة تعسفية لنموذج علم واحد هو العلم الرياضي. وكان باشلار من بين منتقدي النزعة الديكارتية هذه الرامية الى إيجاد منهج شامل وموحد ودعا الى ضرورة وجود عقلانيات متعددة بتعدد العلوم، لا عقلانية واحدة[12].

ولو توقفنا أمام التعريفات التي تعتمدها بعض المعاجم والموسوعات لوجدنا عناصر تماثل وعناصر افتراق ناشئة أساساً عن الموقف الفكري نفسه. فموسوعة الفلسفة التي حررها بول ادواردز تشير الى أن كلمة المنهج في اللغات الأوروبية من أصل اغريقي قديم يعني الطريق، وهو يشير الى الخطوات المحددة التي يجب أن تتخذ، ضمن نسقٍ معين، لتحقيق غاية معينة، أما طبيعة الخطوات، وتفاصيل الخصوصية فتعتمد على الغاية المتوخاة وعلى تنوع طريق التحقيق[13]. وتعريف كهذا مدرسي أو أكاديمي محايد يلتقي مع عدد آخر من التعريفات المدرسية منها التعريف الذي يعتمده «المعجم الفلسفي» الذي أصدره مجمع اللغة العربية في القاهرة حيث يرى أن المنهج «بوجه عام وسيلة محددة توصل الى غاية معينة» بينما يولي هذا المعجم اهتماماً أكبر بتحديد مصطلح «المنهج العلمي» الذي هو «خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية بغية الوصول الى كشف حقيقة أو البرهنة عليها»[14] أما «المعجم الفلسفي» الذي حرره روزنتال ويودين فقد بسط إضافة الى التحديد العام موقفاً فكرياً ومعرفياً وأكد على أهمية الربط بين المنهج والنظرية. فالمنهج، وفق هذا المعجم، بمعناه العام هو وسيلة لتحقيق هدف ما، وطريقة محددة لتنظيم الفاعلية، وبمعنى فلسفي هو وسيلة للإدراك وطريقة للحصول على مقابل تمثيلي ذهني للموضوع المدروس. والمنهج بهذا، أي منهج، يكون موضوعياً وصحيحاً عندما يتماثل مع الموضوع المدروس، ولهذا السبب فإن أي منهج لا ينفصل عن النظرية[15]. ونجد تحديداً مهماً آخر في كتاب «مفاهيم في الفلسفة والاجتماع» ينحاز فيه واضعه الى المنهج الاستقرائي في البحث اذ يرى

المؤلف «إن المنهج قوامه الاستقراء، ويتمثل في عدة خطوات تبدأ بملاحظة الظواهر وإجراء التجارب، ثم وضع الفروض التي تحدد نوع الحقائق التي ينبغي أن يبحث عنها، وتنتهي بمحاولة التحقق عن صدق الفروض أو بطلانها توصلاً الى وضع قوانين عامة تربط بين الظواهر وتوحد العلاقات بينها». ويمكن أن نلاحظ هنا، في هذا التعريف بعض المقومات الخاصة بمصطلح «المنهج العلمي» وإن كان المؤلف يقدم تحديداً آخر لهذا المصطلح الأخير بوصفه «الطريقة التي يسلكها العقل في دراسة موضوع أي علم من العلوم للوصول الى قضاياه الكلية، أي القوانين العلمية، أو هو الطريقة التي يبني بها العلم قواعده ويصل الى حقائقه»[16].

● اشكالية تصنيف المناهج واشتباك المصطلحات:

يتبين لنا من التحديدات السابقة اتساع تعريف المنهج ليتصل بحقول معرفية أخرى كالفلسفة والعلم والنظرية والإبستمولوجيا، وهو أمر له خطورته الكبيرة، لأن المنهج يجب أن يظل بمنأى عن التحول الى واحد من هذه الحقول أو غيرها، كما يحدث حالياً بالنسبة لبعض المناهج النقدية التي تتحول الى علم تارة والى فلسفة أو أيديولوجيا تارةً أخرى. والواقع أن الباحث بحاجة الى فض الاشتباك الحاصل بين مصطلح المنهج وبقية المفاهيم والمصطلحات المتاخمة أو المقاربة. وقد إنتبه بعض الباحثين والنقاد الى مخاطر مثل هذا الإشتباك ودعا الى الفصل بين المصطلحات وصولاً الى اصطفاء دلالة واضحة لمصطلح المنهج. (ففي مجال النقد الأدبي مثلاً حذر الدكتور علي جواد الطاهر، الذي كان له فضل التنبيه الى أهمية المنهج في البحث الأدبي في العراق، من مخاطر تداخل مصطلحات مثل: المذاهب، المناهج، التيارات، النظم، المدارس، وقدَّم مقترحاته الخاصة لتصنيف مناهج النقد الأدبي)[17]. وتلعب الترجمة أحياناً دوراً سلبياً في زيادة الطين بلّة، حيث يعمد بعض المترجمين الى ترجمة مصطلح المقاربة أو المقترب approach بـ «المنهج» كما فعل ذلك مترجم كتاب «مقاربات نقدية في دراسة الأدب» Critical Approaches to literature لديفيد ديفشز الذي وضع له عنواناً آخر هو «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق»[18] (وقد آثر مترجما كتاب ولبر سكوت الموسوم «خمس مقاربات في النقد الأدبي» five Approaches of literary criticism ترجمته الى «خمسة مداخل الى النقد الأدبي»[19]. والواقع أن كتاب ولبر سكوت كان يعالج مناهج النقد فعلاً، لكنه آثر استخدام مصطلح المقاربات، ربما لعدم تركيزه على فكرة المنهج بالذات). وفي الحقيقة فإن عدم استقرار النقاد والدارسين على مصطلح المنهج وانتقالهم الى مصطلحات مجاورة أو مقاربة كالاتجاه والمدرسة والمنحىٰ والمقاربة والتيار أمر شائع حتى بالنسبة لكبار النقاد والدارسين. فمؤلفا كتاب «نظرية الأدب» رينيه ويليك وأوستن وارين لا يلتزمان باستخدام مصطلح المنهج دائماً

بل يستخدمان معه أيضاً مصطلح المقاربة، وقد يتخليان عن هذين المصطلحين تماماً لصالح مصطلح ثالث هو الدراسة study. فالباب الثالث من الكتاب ـ في نصه الانكليزي ـ يحمل عنوان «المقاربة الخارجية في دراسة الأدب» وان كانت الأسطر الأولى من الفصل ذاته تتحدث عن المنهج. اذ يستهل الفصل الفقرة التالية:

«إن أكثر المناهج إنتشاراً وذيوعاً في دراسة الأدب تهتم بالخلفية والبيئة وبالأسباب الخارجية. إن المناهج الخارجية لا تقتصر على دراسة الماضي لكنها وبشكل متساوٍ تنطبق على أدب الحاضر».[20] أما الباب الرابع فلا يتقيد أصلاً بمصطلح «المقاربة» أو المنهج وإنما يوظف مصطلحاً عاماً هو «الدراسة الداخلية للأدب» The Intiviasic study of literature[21]

وينسحب هذا الاضطراب وعدم الاستقرار على النقد العربي أيضاً. فمجلة «فصول» المتخصصة في النقد الأدبي قد خصصت عددين متتاليين هما الثاني والثالث من عام 1981 لدراسة «مناهج النقد الأدبي المعاصر» وهي خطوة رائدة ومهمة، وإن جاءت متأخرة نصف قرن على الأقل. ومع ذلك فقد لاحظنا أن معظم الباحثين والنقاد يخلط بين مصطلحات المنهج والاتجاه والحركة والمذهب والتيار بل إن تبويب الدراسات نفسه ـ وأنا أتحدث الآن عن العدد الثاني الذي إطلعت عليه ـ يعكس هذا الاضطراب؛ فباستثناء دراسة د. عزالدين اسماعيل التي حملت صراحة مصطلح المنهج، نجد أن بقية الأبواب قد حملت مصطلح «الاتجاه» بدل المنهج فوجدنا باباً مخصصاً للإتجاه النفسي وآخر مخصصاً للاتجاه الاجتماعي. أما الحديث عن البنيوية فلم يوضع تحت أية لافتة خاصة. وقد لاحظنا أن الملخص الذي اعتادت المجلة أن تنشره باللغة الانكليزية لموضوعات العدد لم يترجم عنوان المحور الخاص بمناهج النقد وإنما استخدم ـ بشكل يثير الدهشة ـ مصطلح الاتجاهات trends وهو أمر لا مسوّغ له إطلاقاً. ولو شئنا الاستشهاد بالدراسات والرسائل الجامعية التي تعدّ بين آونة وأخرى لوجدنا أمثلة كثيرة لا تحصى[23] على ذلك.

ويدعو عبد الله العروي ـ وهو محق في ذلك ـ للتمييز بين ثلاثة مفاهيم أساسية هي المنهج والمنهجية والابستمولوجية. فالمنهج هو الطريقة التي تتبع لعرض موضوع من المواضيع، والمنهجية methodology هي علم قائم بذاته، يأخذ الطرائق المتبعة في دراسات الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس لينظر في أسسها العامة، ولذا فالمنهجية هي دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة. أما الابستمولوجية أو النظرية المعرفية فهي التي تحاول الفصل في مسألة قيمة المناهج بالنظر إلى هدفها العام، أي تحاول أن تكشف عن الواقع الذي نصل اليه بواسطة كل منهج. ثم يعترض العروي على نزوع بعض أصحاب

المناهج للقفز من المستوى الأول (المنهج) الى المستوى الثاني (المنهجية) بعد أن أعطى برنامجه بعض النتائج المرضية في دراسة موضوع معين، فراح صاحبه ينظر في أسسه المنطقية، ثم يقفز الى المستوى الثالث (الابستمولوجي) عندما يقدم الأساس المنطقي على أنه لبّ الواقع فيجيب عن سؤال ابستمولوجي، فيصبح البرنامج فلسفة أو بكلمة أخرى أونطولوجيا؛ ثم ينبه العروي الى أن الاعتراضات الابستمولوجية يجب أن لا تقود المعترض الى رفض المنهج كمنهج، اذ يمكن كما يرى رفض التاريخانية أو البنيوية ـ كفلسفة ـ وتوظف كمنهج للتحليل في حدود معينة[24].

إن تحذيرات العروي من مغبة التداخل بين المصطلحات أو القفز من مستوى مفهومي الى آخر مهمة للغاية، كما إن إشارته الى التمييز، على سبيل المثال، بين البنيوية فلسفةً ومنهجاً، وأمكانية رفضها فلسفةً واعتمادها منهجاً مسألة دقيقة سنعود اليها لاحقاً.

ومن المشاكل التي تواجه الباحث والناقد هي مسألة وضع ضوابط دقيقة لتصنيف المناهج النقدية، بل وحتى مناهج العلوم الاجتماعية والطبيعية. إذْ نجد تفاوتاً كبيراً في الأسس التي يعتمدها مختلف الفلاسفة والمفكرين والباحثين والنقاد في تصنيف المناهج. فبعض التصنيفات الفلسفية تميل الى استخدام ثنائية المنهج الاستقرائي / المنهج الاستدلالي وهناك من يستخدم ثنائيات مثل المنهج المثالي / المنهج المادي، أو المنهج الموضوعي / المنهج الذاتي أو المنهج الميتافيزيقي / المنهج الجدلي، ويورد «المعجم الفلسفي» الذي أصدره مجمع اللغة العربية في القاهرة عدداً من المناهج منها: المنهج التاريخي والمنهج التركيبي والمنهج الذاتي والمنهج الكمي إضافة الى المنهج العلمي والمنهج المقارن[25]. (ويعتمد مؤلفا «نظرية الأدب» على ثنائية المنهج الخارجي / المنهج الداخلي[26]، وهي ثنائية مستخلصة كما يبدو لنا من مناهج الدراسة التاريخية حيث سبق وأن طرحها مؤلف كتاب (النقد التاريخي). لانجلو وسينوبوس تحت عنوان منهج النقد الخارجي ـ أو نقد التحصيل / ومنهج النقد الباطن أو نقد التفسير المرتبط بالتأويل (الهرمنوطيقا)[27]. كما وجدنا حديثاً ثنائية مقاربة هي ثنائية المنهج النصي / منهج الماحول، وهي صورة أخرى معدلة لثنائية المنهج الداخلي / المنهج الخارجي آنفة الذكر. ويفضل الدكتور محمد عابد الجابري تقسيم المناهج تقسيماً ثلاثياً، اذ يلاحظ وجود ثلاثة مناهج أساسية تقاسمت الفكر الأدبي طوال القرن الماضي والعقود الأولى من هذا القرن هي المنهج التأريخي والفيلولوجي والذاتوي. فالمنهج التأريخي، كما يرى الجابري، يهدف الى بناء الوحدة والإستمرارية في تأريخ الفكر الأدبي عامة وهو يصدر في ذلك عن فكرة التقدم التي بلغت أوجها عند هيغل حينما عبر عنها في مجال تأريخ الفلسفة بالقول إن الفلسفة التي تكون آخر من يصل هي نتيجة لكل الفلسفات التي سبقتها ويجب أن تحتوي

على المبادىء التي قامت هذه عليها. أما المنهج الفيلولوجي الذي نشط اصحابه نشاطاً ملحوظاً في النصف الثاني من القرن الماضي في مجال تحقيق النصوص والكشف عما كان مغموراً منها فقد تبنى النظرة التجزيئية التي تجتهد من أجل رد كل فكرة الى أصل سابق. وأخيراً فالمنهج الفرداني أو الذاتوي ـ وفق ما يراه الجابري ـ يرفض في آن واحد الشريعة التي يقررها المنهج التأريخي والنظرة التجزيئية التي يكرسها المنهج الفيلولوجي ويدعو الى التعامل مع كل مفكر على حدة بوصفه شخصية مبدعة، وليس مجرد تعبير عن وسطٍ إجتماعي أو لحظة تأريخية[28]. ويفضل ناقد عربي معروف هو الدكتور عز الدين اسماعيل إستخدام ثنائية منهجية أخرى هي ثنائية المعيارية / الوصفية التي هي صورة أخرى للثنائية الفلسفية الاستدلالية / الاستقرائية[29]. وهذه الثنائية الجديدة التي وظفها د. عز الدين اسماعيل في دراسة خاصة منشورة عام 1981 تذكرنا بجهد منهجي مبكر في مجال الدراسات اللسانية سبق له وأن وظف الثنائية ذاتها أي المعيارية / الوصفية. ذلكم هو جهد الدكتور تمام حسان في كتابه الرائد «اللغة بين المعيارية والوصفية» والذي صدر لأول مرة ـ كما تشير مقدمته ـ عام 1958، والذي يعي فيه بوضوح آليات هذه الثنائية وارتباطها المباشر بثنائية الاستدلالية الاستقرائية[30]. إن مسار البحث كما نرى يشرف على الانتقال من المداخل العامة التي آثرنا ولوجها الى خصوصيات الاشكالية النقدية لدى الناقد العربي الحديث.

● الناقد العربي والوعي بإشكالية المنهج:

يبدو أن وعي الحركة النقدية العربية باشكالية المنهج النقدية لا يمتلك تاريخاً طويلاً، بل يبدأ مع جهود الحركة النقدية العربية الحديثة التي بدأت بالتبلور بعد جهود حسين المرصفي وبالذات في كتابات طه حسين والعقاد وفيما بعد في جهود محمد مندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم وعلي جواد الطاهر وعز الدين اسماعيل والجيل الجديد من النقاد العرب. ولا يعني قولنا هذا أن النقد العربي الموروث كان يخلو من عناصر منهجية واضحة، فقد دللت دراسات جادة على توفر مستويات منهجية معينة في موروثنا النقدي عبر العصور ومنها الدراسات الرائدة التي قدمها الدكتور محمد مندور في «النقد المنهجي عند العرب»[31]. وتكشف معظم الدراسات والشهادات الشخصية أن الناقد العربي قد وعى أهمية المنهج من خلال إتصاله المباشر أو غير المباشر بمناهج الدراسات الأجنبية التي كانت تعنى منذ مطلع هذا القرن بالتنظيم المنهجي للبحث الأدبي. ويبدو أن الباحثين العرب في مجال الدراسات الفلسفية والتأريخية والاجتماعية كانوا سباقين في إدراك إشكالية المنهج وأهميته في البحث الحديث، ثم تبعهم الباحثون والنقاد العرب في مجال البحث الأدبي. ويخيل لنا أن للدكتور محمد مندور فضلاً كبيراً في التنبيه الى أهمية المنهج في الدراسة

الأدبية في معظم ما كتب، وبشكل خاص في سعيه لتأصيل البحث المنهجي في موروثنا النقدي ومحاولته استقصاء مظاهر البحث المنهجي في جهود النقاد العرب المحدثين.

● الوعي المنهجي عند محمد مندور:

في «النقد المنهجي عند العرب» يبسط مندور بوضوح إشكالية البحث المنهجي ويقدم تحديده الخاص لمفهوم النقد المنهجي الذي يرى فيه «ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء يفصل القول ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها»[32]. وزيادة في الاهتمام بمسألة المنهج نراه يترجم بحثي لانسون ومابيه كملحقين في كتابه هذا وينبه على حاجة الشرقيين ـ اكثر من الغربيين ـ الى مناهج البحث العملية لعدة أسباب منها ما يرجع الى المزاج القومي ومنها ما يرجع إلى نظم التعليم السائدة، فهو يرى أن الشرقيين عاطفيون وكثيراً ما تنشر مشاعر الجذب والنفور على تفكيرهم ضباباً قد يعمي معالم الحق[33] ويعلن مندور في كتابه هذا عن تفضيله الأخذ بالمنهج التاريخي لأنه كما يقول «هو المنهج الذي استقر الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر الى اليوم، وبفضله جددت الإنسانية من معرفتها بتراثنا الروحي وزادته خصباً». [34]. الا أن مندور لا يتجمد عند حدود المنهج التاريخي بل يكشف فيما بعد عن تعاطف مع مناهج نقدية أخرى. وحتى عندما كان ينطلق من المنهج التاريخي فقد كان حريصاً على أن يكون قريباً من الأدب. فقد انتقد في كتابه «في الميزان الجديد» معظم ما كتبه المستشرقون حول أبي العلاء، على الرغم من انهم كانوا يستندون كما يُشير الى مناهج في البحث التاريخي، لكنه لاحظ ان نصيب الأدب والنقد الأدبي في هذه الدراسات محدود، ولذا فهو يخلص الى القول بأن النقد التاريخي تمهيد للنقد الأدبي ـ تمهيد لازم، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء[35].

ولاحق مندور الملامح المنهجية في النقد العربي الموروث منذ مرحلة النقد الذوقي ويبرر غياب النقد المنهجي عند العرب في حالة البداوة. فهو يرى أن الرجل الفطري يستطيع بإحساسه أن يخلق أجمل الشعر، بينما النقد المنهجي لا يكون إلا لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب، ومالا يمكن أن يكون [36]. ولذا فهو يخلص الى أن النقد إنما اصبح نقداً منهجياً في القرن الرابع فقط عند الآمدي وعبد العزيز الجرجاني[37]. ويخلص مندور الى أن النقد قد ظهر عند العرب نقداً ذوقياً ولكنه كان جزئياً ـ نقد خواطرٍ دون تعليل، ثم سار الزمن سيرته فاتسعت الأذهان ونمت روح العلم والحرص على التعليلِ بفضل فلسفة اليونان وأقوال المتكلمين ورفعت العلوم

المختلفة، فاستطاع النقد أن يصبح منهجياً يتناول النصوص باستقصاء ودراسة وامعان وتحليل وتعليل وإن ظل الذوق عربياً، وكان الفضل في ذلك ـ والقول لمندور ـ لنقاد القرن الرابع[38]. ويشكو مندور مما يسميه أحياناً بفساد المنهج الذي تحدد به الأشياء ويعزز ذلك الى سيطرة آرسطو على العقل البشري قروناً طويلة، اذ هو مسؤول عن تثبيت تلك النزعة التقريرية التي تستند الى أصول المنطق فتتخذ من التقسيم أساساً للمعرفة، ويذهب مندور الى القول بأن النقد عند العرب قد تأثر في منهجه بالعقلية التي كونتها فلسفة اليونان ـ وهو ما قد نخالفه فيه ـ وهو يفسر تغير هذا النقد من نقد وذوق في غير مسبب يقف عند الجزئيات ويقفز الى تعميمات خاطئة تجعل من شاعر أشعر الناس لبيت قاله الى نقد ذوقي مسبِّب يحاول أن يقصر أحكامه على الجزئية التي ينظر فيها، فإن سعى الى تعميم لجأ الى الاستقصاء واحتاط في الحكم على نحو ما نرى عند الآمدي في موازنته[39]. ويحرص مندور في معظم ما كتب على استخلاص المنظور النقدي المنهجي لدى مختلف النقاد الذين درسهم. ففي كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» الذي درس منه عدداً من أعلام النقد العربي امثال حسين المرصفي وميخائيل نعيمة وعبد الرحمن شكري والعقاد والمازني ولويس عوض ويحيى حقي حاول أن يتوقف أمام مسألة المنهج في تجربة كل ناقد. ففي دراسة عن حسين المرصفي يفرد عنواناً فرعياً مهماً هو «منهج البحث» يحاول أن يستخلص فيه منهج هذا الناقد[40]، ويفعل مثل ذلك عند توقفه أمام كتابات العقاد ثم يحاول استخلاص منهجه مع ايراد إشارات مهمة حول منهج طه حسين في النقد، ويشكو من أن منهج الدراسة الأدبية لم يتبلور بعد في البلاد العربية، ولا رسمت له خطط ومذاهب «وما من شك في أن جامعاتنا تعتبر متخلفة في دراسة المناهج والتأليف فيها بوجه عام، مع أن الأبحاث الجدية المثمرة لا يمكن أن تقوم في كافة العلوم إلا على أساس المناهج السليمة حتى ليخيل إلينا اليوم أن أهم ما نفتقر إليه في حياتنا كلها هو المناهج السليمة في العلم والعمل على السواء». [41].

بين المنهج وخطة البحث:

ومن الباحثين العرب المتميزين الذين أولوا مسألة المنهج اهتماماً استثنائياً الدكتور شكري فيصل في كتابه «مناهج الدراسة الأدبية» المطبوع عام 1948. وقد نبه هذا الباحث الى أهمية النظر المنهجي وبشكل خاص فيما يتعلق بفحص مناهج البحث المختلفة التي تتمحور حول دراسة تاريخ الأدب العربي، وبالذات حول الضوابط المعتمدة في تقسيم تاريخ هذا الأدب الى مراحل وفق زوايا نظر مختلفة كالنظرية المدرسية ونظرية الفنون الأدبية، والنظرية الثقافية والنظرية الإقليمية. وبعد أن ينقد الباحث هذه المناهج الأربعة يقدم مقترحاته المنهجية الخاصة بإيجاد «منهج جديد» وهو كما يعترف بذلك منهج تركيبي، انتقائي يفيد مما توصلت إليه هذا المناهج ـ أو النظريات، كما يسميها ـ ويدعو الى تعاونها

وتضامنها تعاوناً مثمراً وتضامناً منتجاً. والمنهج الجديد الذي يدعو له البحث لا يحاول أن يحدد له إطاراً عاماً ـ تاريخي أو سوسيولوجي أو فيلولوجي.. الخ.. كما لا يحدد بوضوح المنطلقات الفلسفية والمنطقية لهذا المنهج وإن كنا نكتشف في ثنايا البحث أنه منهج استقرائي لأنه يبدأ من الجزئيات وصولاً الى الكليات أو كما يقول الباحث «ان المنهج الذي يجب أن نصطنعه يقوم على هذا الانتقال من الفردي الى العام ومن الجزئي الى الكلي»[42]. الا إننا نلاحظ ـ من الجانب الآخر ـ أن الدكتور شكري فيصل يختزل منهجه أحياناً ليتحول الى مجرد خطة بحث ليس إلا، وهو أمر ينساق إليه ـ ربما لأغراض عملية ـ عدد من الباحثين المهتمين بمناهج البحث الأدبي على المستوى الأكاديمي. فالدكتور علي جواد الطاهر له الفضل الأكبر في إشاعة روح البحث المنهجي في الدراسات الأدبية والأكاديمية خاصة في العراق، سواءٌ فيما نشر أو حاضر في الجامعات منذ عام 1954 وحتى وقتنا هذا. إلا أن مفهوم المنهج لديه يختزل أحياناً الى طريقة بحث أو الى مجموعة خطط وطرائق يمكن اعتمادها من قبل الطالب الأكاديمي أو الباحث عند اعداد رسالته أو بحثه مقترباً بذلك من مفهوم الخطة Plan أو البحث Research في اللغة الانكليزية، أو ربما يقترب من مفهوم المنهجية Methodology بشكل أدق. إن ذلك يعود الى أن مفهوم المنهج Method يفترض موقفاً فلسفياً وانطولوجياً شاملاً ووعياً بكيفية التعامل مع المادة الأدبية وفق رؤيا خاصة وشاملة، وهو فهم وجدنا ما يماثله عند محمد مندور مثلاً، وسنجد في كتابات الطاهر النظرية والتطبيقية اللاحقة تفهماً له.

ومع كل ذلك فإن هذه الملاحظات لا تقلل من شأن الإضافات الكبيرة التي قدمها الدكتور الطاهر للبحث الأدبي وبشكل خاص في التتلمذ على كتابه «منهج البحث الأدبي» الصادر عام 1970 والذي كان خلاصة تجربة عملية في تدريس منهج البحث الأدبي على أجيال من طلبة الجامعات منذ عام 1954. وكان الطاهر قد أشار في مقدمته الى أن الطالب الجامعي في الأربعينات لم يكن قد سمع بعد بأي شيء يمت الى منهج البحث ثم يعترف بأنه قد تعرف الى مفهوم المنهج أثناء دراسته في باريس وعلى يدي المستشرق الفرنسي بلاشير، وهو يعرّف المنهج بأنه «في أبسط تعريفاته وأشملها طريقة يصل بها إنسان إلى حقيقة...[43] كما يستشهد بمقولة ديكارت التي يؤكد فيها على أهمية المنهج والتي يقول فيها «خيرٌ للإنسان أن يعدل عن إلتماس الحقيقة من أن يحاول ذلك من غير منهج»[44]. وينبه الى فضل الباحثين العرب في مجال الدراسات التاريخية في ترسيخ مفهوم المنهج في البحث ويركز بشكل خاص على جهد أسد رستم في التأليف المنهجي في كتابه «مصطلح التاريخ» ويعدّه رائداً في هذا المجال، كما يلفت النظر الى مساهمة باحث عراقي في مجال علم الآثار هو الأستاذ طه باقر في التقيد بأصول البحث المنهجي[45] أنذاك. ويؤكد الطاهر

في الكثير من كتاباته، مثلما فعل مندور قبله، على أهمية البحث المنهجي في تراثنا النقدي ويشرف شخصياً على رسالة دكتوراه عند منهج البحث عن العرب ينجزها أحد طلبته بتوجيه منه، ثم يقدم شخصياً إنموذجاً تطبيقياً في كتابه «منهج البحث في المثل السائر» الذي درس فيه خطة البحث المنهجي في كتاب ابن الأثير[46]. إلا أن وعي الطاهر بطبيعة المنهج النقدي يتجلى بشكل خاص في كتابه اللاحق «مقدمة في النقد الأدبي»، وخاصة في تفضيله لمصطلح المنهج على غيره من المصطلحات المقاربة التي تشتبك معه ومنها مصطلحات المذهب والاتجاه والتيار والمدرسة وغيرها[47]، ثم يشير ـ بطريقة ـ وهي اشارة تنم عن عدم ارتياح ـ الى أن هناك من يوسع مفهوم المنهج فيصف مفردات كثيرة بأنها مناهج مثل: البلاغي واللغوي والتاريخي والجامعي والديني والصحفي والنفسي والشكلي والجمالي والانطباعي والاجتماعي والفلسفي والبنيوي والنصي[48]. إلا أن الطاهر يقدم مقترحه الخاص باختصار مناهج النقد الأدبي الى ستة مناهج فقط هي: التاريخي والاجتماعي والعلمي والنفسي أو النفساني والانطباعي والشكلي أو الشكلاني[49] عن طريق دمج عدد من المناهج الفرعية تحت لافتة واحدة من هذه المناهج الأساسية وهو مقترح مهم يساعد على الحد من ظاهرة الأضطراب السائدة في تصنيف المناهج النقدية. ويشير الطاهر ـ وهي إشارة مفيدة ـ الى أن الباحث قد يجد نفسه إزاء هذه المناهج المتعددة أمام دعوة الى الإنتقاء. ففي كل منهج شيء، ينفع الناقد فليأخذ ـ إذاً ـ ما ينفعه من المنهج التأريخي، والنفسي، والاجتماعي.. والشكلي.. وقد يُسمى هذا المنهج بالمنهج الانتقائي أو التكاملي». لكن الطاهر يستدرك مبيناً «أن الرأي على الرغم من وجاهته، لكنه لن يكون السائد الدائم، لأن المناهج ستظل في تجدد»[50]. ووجدنا من جانب آخر أن الطاهر يُقيم تفرقة مهمة بين حدود العلم الاجتماعي أو الطبيعي كالتاريخ أو علم النفس وخصوصية المنهج النقدي الذي يفيد من مثل هذه العلوم، وهي مسألة في غاية الأهمية سنأتي عليها لاحقاً حينما نشير الى ظاهرة تحول المنهج في بعض الممارسات النقدية الى علم أو فلسفة أو أيديولوجية.

الناقد العربي ووضوح الرؤيا المنهجية في النظرية والممارسة:

بعد أن أرسى جيل الرواد التقاليد الأساسية في المنهج، وبعد أن أسهم الجيل اللاحق في تعميق الإحساس بالاشكالية المنهجية، راحت أصداء ذلك تنعكس فيما بعد في ممارسات وتنظيرات عدد غير قليل من الباحثين والنقاد العرب في المشرق والمغرب على السواء.

فالناقد خلدون الشمعة يتوقف في كتابه «الشمس والعنقاء» الصادر عام 1974 أمام ما أسماه بـ «أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر» ويقدم إضاءات مهمة في مضمار المنهج.

اذ يرى هذا الناقد أن المنهج النقدي هو علم أو نظام أو فن أو أسلوب التناول النقدي للعمل الفني في ضوء طبيعة الأدب وطبيعة النقد، ويذهب الى أن هناك أزمة منهج في النقد العربي كامنة - كما يرى - في «ظاهرة استمرار معظم كتب النقد الأدبي، بدءاً بالدراسات النظرية ومروراً بالمنهج وانتهاء بالتطبيقات التي تستهدف استخلاص أحكام القيمة، في تعثرها أو عجزها عن تمثل نظام أو تكنيك للتعامل مع المبادىء والنظريات التي تطبق على العمل، نظام يدنو من المنطق العقلي ولا يبارح الحساسية الفنية[51].

ويرى الناقد أنه على تعدد مناهج التناول النقدي للأدب فإنها لا تعدو الانضواء تحت إتجاهين رئيسيين هما المنهج الخارجي الذي يلجأ الى تطبيق مناهج العلوم الاجتماعية على الأدب والمنهج الداخلي الذي يكتفي - كما يقول - بالانطلاق من الوجود الموضوعي للعمل الأدبي. ونكتشف بوضوح إن الناقد هنا إنما يستعير تقسيم رينيه ويليك وأوستن وارين في «نظرية الأدب» وهو يلمح الى هذه الحقيقة لاحقاً[52]. ويحذر الشمعة من مزالق المنهج الخارجي وخاصة عندما لا يُطَبق باعتباره تكتيكاً في استراتيجية وإنما يصبح التكتيك والستراتيجية متضافرين، ويرى ان مناهج علم النفس مثلاً يمكن الاستفادة منها في التكتيك وكجزء من عملية استراتيجية شاملة على أرضية المشهد النقدي[53] ويعبر الناقد عن مخاوفه من مخاطر ما يسميها بـ (النزعة الواحدية) التي تنطلق من الاعتقاد بوجود منهج واحد شامل لرؤية العمل المبدع وليس من الاعتقاد بوجود مناهج من أجل الرؤيا الشاملة[54]. ويلفت الناقد النظر الى أهمية التوافق بين النظرية والمنهج وأهمية التلازم بين المنهج العلمي والحساسية الفنية والتمييز بين موضوعية المنهج المستمدة من العلوم الاجتماعية وبين الموضوعية باعتبارها مثلاً أعلى للعلوم وإختيار جنس المنهج من جنس العمل الأدبي[55].

إن تأكيد الناقد خلدون الشمعة حول مسألة التلازم أو التوافق بين النظرية والمنهج من المسائل المهمة التي يمكن أن نتوقف عندها بعض الوقت.

● التلازم بين المنهج والنظرية:

تثير العلاقة بين المنهج والنظرية جدلاً واسعاً بين النقاد والمنظرين. (فالشكلانيون الروس مثلاً يرفضون ارتباط المنهج بالنظرية. فالناقد الشكلاني الروسي بوريس إيخنباوم يُشير الى أن ما يسمى بالمنهج الشكلي لم ينتج عن بناء نظام منهجي خاص ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس.. وإنه يستطيع أن يتحدث فقط عى بعض المبادىء التي تم التوصل إليها بواسطة دراسة مادة ملموسة، ودراسة خصائصها النوعية، وليس بواسطة نظام منهجي أو جمالي[56]. ثم يقر بوضوح أكبر ان المنهج الشكلي لا يتقيد بالنظرية ولا

حتى بأي مذهب أو نظام **جاهزين**، وأن الشكلانيين كانوا يقدرون النظرية كفرضية للعمل فقط[57]، ثم يعترف أن الشكلانيين لا يتوفرون على **نظرية** يمكن عرضها على شكل نظام قار وجاهز[58]. وايخنباوم يدفع بالتعارض بين المنهج والنظرية الى طريق مسدودة عندما يقول بحسم:

«أما في اللحظة التي سنكون فيها مضطرين للإعتراف باننا نتوفر على نظرية تفسر كل شيء وتجيب عن كل حالات الماضي والمستقبل، وليست مضطرة بسبب ذلك للتطور أو غير قادرة عليه، إذْ ذاك سنكون، كذلك، مرغمين على الاعتراف بأن المنهج الشكلي قد انتهى، وأن روح البحث العلمي قد غادره»[59].

وقد قام باختين وميدفيدف بنشر دراسة نقدية عن النهج الشكلاني انتقدا فيه هذا الاصرار على فصل المنهج عن النظرية وأكدا أن المنهج الشكلاني هو منهج متماسك ومتين لإدراك الأدب. والشكلانية الروسية ليست مجرد نسق موحد لوجهات النظر ولكنها أيضاً طريقة معينة في التفكير، بل هي اسلوب محدد للعرض الأكاديمي». [60].

وقد سبق لنا وأن نبهنا الى أن «القاموس الفلسفي» الذي حرره روزنتال ويودين قد أكد على التلازم بين المنهج والنظرية بشكل واضح وحاسم[61] وقد تصدى ناقد ألماني حديث مهتم بنظرية القراءة والتلقي هو (آيزر) للعلاقة بين المنهج والنظرية. اذ يدعو (آيزر) الى أهمية التمييز بين النظرية والمنهج وتجنب التداخل بينهما لانهما، كما يرى يستخدمان في معظم الأحيان وكأن كل لفظة منهما يمكن أن تحلَّ محل الأخرى، أو حتى كأنهما مترادفتان، بيد أن هناك ـ كما يرى ـ فرقاً ملحوظاً بينهما، فالنظرية تزودنا بعامة بالمقدمات التي ترسي الأساس لإطار المقولات، على حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التفسير. ولا بد أن نخضع النظريات لتغيير محدد إذا وظفت بوصفها وسائل (تقنيات) تفسيرية، فهناك في الواقع صلة تأويلية بين النظرية والمنهج. وكل نظرية تنطوي على تجريد للمادة التي تريد أن تصبها في مقولات، وإذا كانت درجة التجريد هي الشرط المسبّق لنجاح الإحالة الى مقولات فمن الواضح اذن أن النظرية تنزع الى تجريد المادة من فرديتها، على حين أن الوظيفة المحورية للمناهج التفسيرية هي إبراز هذه الفردية ذاتها وتوضيحها. وهكذا تقدم النظرية إطاراً للمقولات، في حين يقدم المنهج ـ بدوره ـ الشروط التي يمكن أن نميّز بها الافتراضات الأساسية التي تقوم عليها النظرية، وذلك من خلال النتائج الناجمة عن التحليل الفردي. وينبه (آيزر) الى أهمية هذه التفرقة الأساسية التي تصادف التجاهل في كثير من الأحيان، فإذا استخدمت النظرية وكأنها منهج تفسيري، فلا مندوحة عن ظهور صعوبات، فاما أن يكون مآلها الخلط أو توجيه اللوم الى النظرية، لأنها لا تستطيع أن تؤدي عملها بوصفها منهجاً[62].

هذا وقد سبق لنا أن أشرنا الى أن الناقد خلدون الشمعة سبق له وأن أكد على أهمية التلازم أو التواقف ـ حسب تعبيره ـ بين النظرية والمنهج[63]. وقد وجدنا وعياً للعلاقة بين المنهج والنظرية في الدراسة الافتتاحية التي كتبها الدكتور عبد الله إبراهيم لكتابه «المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة» وان كان قد آثر استخدام مصطلح الرؤية بدل النظرية، فأشار الى أن العمليـة النقدية، بوصفها فعالية تهدف الى إكتناه عالم الخطاب الإبداعي في مستوياته الأسلوبية والتركيبية والدلالية تنهض على ركيزتين أساسيتين هما الرؤية التي ينطلق منها الناقد والمنهج الذي يتبعه للوصول الى ما يهدف إليه. فالـرؤية ـ والقول للناقد ـ هي خلاصة الفهم الشامـل للفعالية الإبداعيـة في نواحي النسيـج والبنية والدلالة والوظيفة، أمـا المنهج فهـو سلسلة العمليات المنـظمة التي يهتـدي بها النـاقد، مستخلصـة من آفاق تلك الـرؤية لـلاقتراب الى الأهـداف التي تـنطوي عليهـا الفعـاليـة الإبداعية، . ثم يبين الناقد أهمية توفر ركيزة الرؤية بالقول بأنه تقف وراء الحاجة الى ضرورة توفر رؤية نقدية، عملية الاحساس الذي ينطوي على مسؤولية، بأهمية تحديد موقف دقيق وعميق إزاء الظواهر الإنسانية المهمة ومنها الفعالية الابداعية بوصفها واحدة من أخصب تلك الظواهر واكثرها قدرة) على إثارة احتمالات التفسير والتأويل، في كيفية تكوّنها وفي عناصرها الأساسية ، وما تنطوي عليه من دلالة، وما تؤديه من وظائف، وما يتعلق بقضايا التأثر، والتأثير وغير ذلك[64]

● النقد العربي وحوار المناهج النقدية:

يمكن القول إن الرؤيا المنهجية في الحركة النقدية العربية الحديثة قد راحت تزداد وضـوحاً بفضـل التأثيـرات المباشـرة للإنفجـار النقدي والنـظري في أوروبا والعـالم منذ الستينات، والذي بدأ يجد صداه في الحياة النقدية العربية منذ منتصف السبعينات، وتبلور بشكل أفضل في الثمانينات عن طريق تأصيل بعض المناهج النقدية الحديثة التي اعتمدت اللسانيات والسيميائية والتأويل كالبنيوية والتفكيكية ومناهج القراءة والتلقي وغيرها. ويمكن أن نلمس ذلك بشكل واضح في المنظورات المنهجية النظرية والتطبيقية لعدد غيـر قليل من النقاد العرب أمثال عبد الفتاح كليطو ومحمد برادة وسعيد يقطين وأحمد بو حسن وبشيـر القمري وسعيد علوش ومحمد بنيس وعبد السلام المسدي ومحمـود طرشونـة ومصطفـى الكيلاني وحسن بحراوي وحميد لحمداني وحسين الواد وسامي سويدان ويمنى العيد ونبيل سليمان وفيصل دراج وبطرس حلاق وأحمد المديني وخالدة سعيد وصبري حافظ وجابـر عصفور وعبد الحميد عقار ومحمد الهادي الطرابلسي واعتدال عثمان ومحمد مفتاح وعبد الله الغذامي وفخري صالح وخالد سليمان وإبراهيم سعافين وكمال أبو ديب وموريس أبو ناضر وخلدون الشمعة ومالك المطلبي وفاضل ثامر وحاتم الصكر وطراد الكبسي وياسين النصير

وعبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وشجاع مسلم العاني وتوفيق بكار وعمار بلحسن ومحمد عز الدين التازي وصلاح فضل ونجيب العوفي وسيزا قاسم وغيرهم. وقد تبلورت خلال هذه المرحلة بالذات عملية خصبة للحوار بين المناهج الجديدة ذاتها تمت فيها مراجعة الكثير من الأسس النقدية التي كانت تعد ثوابت مقدسة، حتى بات بالإمكان الحديث بثقة أكبر عن وجود حركة نقدية عربية حداثية ترقى الى مستوى الحركات النقدية الحديثة في عالم اليوم، ويخيل لنا أن التسعينات ستشهد فتوحات متزايدة للحركة النقدية العربية الحديثة على مستوى الممارسة النقدية بالذات، بعد أن انهمكت هذه الحركة طيلة اكثر من عقد بفحص الأدوات المنهجية الجديدة ومحاورتها.

ولا يمكن القول بأن الحركة النقدية العربية الجديدة قد نجحت في تقديم إجابات متكاملة وشاملة حول قضايا المنهج النقدي، فما زال الكثير من الأسئلة معلقة، كما أن بعض الممارسات تشكو من فقر منهجي ومن تحول بعض المناهج الى علم أو فلسفة أو أيدولوجيا. ولذا فإن قلق مرحلة الصيرورة النقدية الحديثة لم يحسم بعد، وليس من الضروري أن يحسم بسهولة. فالناقد العربي يجد نفسه على الدوام أمام مفازات واختبارات جديدة تتطلب منه أحياناً تعديل جوانب من رؤياه النقدية وقناعاته الأساسية.

الناقد المغربي محمد بنيس مثلاً وهو شاعر قبل أن يكون باحثاً درس ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب في ضوء منهج البنيوية التكوينية وواجه بعض الإشكالات المبكرة التي حاول معالجتها بطريقة خاصة وكان ذلك عام 1979. ويؤكد بنيس أن عملية اختيار منهج للبحث تعتبر أساس كل الخطوات التي تواجه الباحث، ثم يبدأ بفحص مناهج البحث السائدة في العالم العربي فيلاحظ أنها تصب في نفس التيار العام: واحدة عربية تقليدية تريد خنق أنفاسنا والحد من اتساع حدقة العين، وأخرى غربية وصلتنا عن طريق الاستشراق أو بعض الباحثين العرب من بين الذين تتلمذوا على نوعية من الدارسين الأوروبيين، وخاصة المثاليين منهم، وهي تهدف ـ كما يقول ـ الى وصف الواقع السطحي دون القدرة على الوصول الى الجوهر المتحرك. ويعبر عن اعتقاده ـ وهو يراجع سيرة المناهج النقدية العربية في هذا القرن أن طه حسين هو أول من تجرأ بشكل فعال وطرح التساؤل محاكماً بذلك المناهج التقليدية، لكنه يرى أن طه حسين لم يمس الجوهر، وهو يعد الناقدين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس رأس الرمح في المرحلة الثانية ـ لا ندري كيف فاته اسم محمد مندور ـ حيث دخل النقد الايديولوجي حقل الدراسة الأدبية فركز اهتمامه ـ كما يرى ـ على سوسيولوجية المضمون دون سوسيولوجية الشكل، ويعلن الباحث بعد ذلك بكل وضوح إنتماء بحثه الى المنهج البنيوي، وبالذات الى المنهج البنيوي التكويني عند لوسيان غولدمان الذي ينطلق من أسس سوسيولوجية واضحة(65).

ونجد تحسساً مماثلاً لإشكالية المنهج لدى الناقدة يُمنىٰ العيد، اذ تتوقف بشكل خاص أمام هم الناقد العربي لتملك مناهج هي نفسها ما زالت تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحياناً، وعلى وظيفتها أحياناً أخرى. أي أن هذه المناهج ما زالت بدورها محاولات على الرغم من الخطوات الكبرى التي خطتها. وهذا ما يضع نقدنا الحديث ـ كما ترى الناقدة ـ في موضع القلق والإضطراب الدائمين ويفرض عليه، للخروج من هذا الوضع، العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا قادر على المساهمة في انتاج مناهج نقدية علمية، مناهج لها صفة الكونية(66). وتكشف الناقدة عن فهم مرن لمفهوم المنهج النقدي فهي ترى أن المنهج ليس قالباً جاهزاً في حرفيته وتفاصيله بل هو مفهوم أو مجموعة من مفاهيم، يتطلب مجرد تبنيها مقدرة شخصية وجهداً ثقافياً هاماً، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليست مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة على التبلور والتميز، وخاضعة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس كما لعلاقتها بموضوعها بالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها(67). ثم تتقدم الناقدة خطوة أبعد لصياغة منظور منهجي شخصي وتشرع بتطبيقه على مستوى الممارسة النقدية المنهجية الجديدة.

وقد أولى الناقد التونسي حسين الواد إشكالية المنهج اهتماماً خاصاً في كتابه «مناهج الدراسات الأدبية» وبشكل أخص في دراسته الموسومة «مسألية المناهج في التعامل مع الظاهرة الأدبية» وأشار الى هذا الجدل الواسع الذي يشهده زماننا هذا حول المناهج في التعامل مع الظاهرة الأدبية ووصفه بأنه لم يسبق له مثيل في ما نعرف من أعصار التاريخ الماضية، فكأن الساعة الآن هي ساعة إعادة النظر في ما حصل بعد مكاسب في طرائق فهم الأدب أو نقده أو درسه وتدريسه. ويفسر الباحث ذلك الاحتدام الى أن العلماء من كل حدب وصوب صاروا يقبلون على الظاهرة الأدبية فيتناولونها بمناهج نشأت في ميادين إختصاصهم وتهذبت حتى كادت تصبح مناهج العلوم الأنسانية بأسرها صالحة لأن تصطنع في تناول الأداب سواء داخل المؤسسات المدرسية من معاهد وجامعات أو خارجها(68). ويحاول الباحث بعد ذلك أن يشخص أهم المناهج النقدية في تاريخ النقد الغربي منذ انحسار ما يسميه بالمنهج البلاغي واستحالته الى مجموعة من القواعد والقيود، ومنها المنهج الانطباعي والمنهج التاريخي التي يصفها بأنها تمثل «منهجاً تقليدياً»(69) وجد له صدى سريعاً في البلاد العربية طيلة النصف الأول من هذا القرن، ثم يتحدث عن ظهور ما يسميه بـ «المناهج الجديدة» التي كان بعضها يستعير المفهوم والممارسة من العلوم الانسانية كالبنيوية والنفسانية، وكان بعضها منطوياً في الأيديولوجية كالمنهج الاجتماعي والمنهج الوجودي، بينما كان بعضها الآخر ملتحماً بالنص المبدع كالشكلانية والنصانية وما اليهما(70) وفي تقديرنا أن هذا التقسيم الثنائي الى مناهج تقليدية وأخرى جديدة غير دقيق لأنه زمني ولا يخلو من حكم

القيمة، وإن كان قد استخدمه قبل ذلك رولان بارت في كتابه «النقد والحقيقة»[71] في حواره العاصف مع بيكار حيث اتهم المناهج السابقة بأنها قديمة، بينما أسبغ صفة المناهج الجديدة على منطلقاته الخاصة ومنطلقات زملائه البنيويين الفرنسيين، حيث أصبح مصطلح «النقد الجديد» في الفرنسية معادلاً لمفهوم المناهج البنيوية والنصية الجديدة في النقد الفرنسي ولم يعد مقترناً بالجدة والقدامة فقط، وهو ما حدث بالضبط لمصطلح أسبق في الأدبين الانكليزي والامريكي هو مصطلح النقد الجديد New criticism الذي خرج من إطاره الزمني الخاص بالجدة فتحول الى منهج أو مدرسة نقدية معروفة بمنطلقاتها النقدية التي تنتمي الى ما يسمى أيضاً بالنقد التحليلي.

ومن النقاد الذين أولوا إشكالية المنهج عناية خاصة الناقد حاتم الصكر الذي قدم في ورقة خاصة بـ «سؤال المنهج» مجموعة من التشخيصات المهمة لاشكالية المنهج الجديد، وأكد أن المنهج إشكالية لا مشكلة، لأنه ملتقى أسئلة كثيرة تتخذه صيغة لها، واقترح الأخذ بالتقسيم الثنائي المعرف الى مناهج خارجية وأخرى داخلية الذي سبق وأن أشاعه مؤلفا «نظرية الأدب» ـ والذي سبق وأن بلوره قبل ذلك في مجال البحث التاريخي لانجلو وسينوبوس مؤلفا «النقد التاريخي» كما ألمحنا الى ذلك سابقاً ـ وقد لاحظنا أن عدداً غير قليل من النقاد العرب المحدثين قد مال إلى الأخذ بهذا التقسيم مثل الناقد خلدون الشمعة في كتابه «الشمس والعنقاء». وقد أطلق الصكر لاحقاً على هذه الثنائية المنهجية مصطلح المناهج المعيارية / المناهج الوصفية والذي أخذ به أيضاً الدكتور عز الدين اسماعيل. يرى الصكر أن المرونة المنهجية مطلوبة وعدم الثبات عند القواعد يشحن المنهج بالحيوية المطلوبة، ويذهب الى أن الافادة من العلوم الانسانية أولاً والتكامل المنهجي في حقول الحياة ثانياً هما شرطان لأية ثورة منهجية عربية ثم يشخص أهم عناصر التشويش على النزوع المهني الجديد والتي تتمثل في ظواهر منها الولع بالتعريف بالمناهج دون تشغيلها، وطرح النموذج الغربي وصفةً جاهزة غير قابلة لأي تعديل أو مساءلة عملية والاكتفاء بالنظرية في مقابل التعالي على النتاج الابداعي نفسه[72].

وقد سبق لباحث آخر أن نبه على أهمية التناول المنهجي في أوائل السبعينات هو الاستاذ عبد المطلب صالح. ففي كتابه «دراسات في الأدب والنقد المقارن» الصادر عام 1973 اشارات واضحة الى اهتمامه بمسألة المنهج سواءً في «التصدير» الذي كتبه لكتابه أو في استعراضه لكتاب الدكتور علي جواد الطاهر «منهج البحث الأدبي»[73]، وقد عاد الباحث نفسه في اكثر من مرة للوقوف أمام هذه المسألة وبشكل أخص في دراسته الموسومة «أضواء في المفهوم العلمي للبحث الأكاديمي» قدم فيه تحديداً للمنهج بوصفه

طريقة لانجاز هدف، وفي المعنى الفلسفي طريقة للمعرفة وواسطة للحصول على النتاج العقلي للموضوع المدروس». [74] ويدعو ناقد معروف هو الدكتور عز الدين اسماعيل الى فك التقسيم الثنائي للمناهج الى وصفية ومعيارية والبحث عن امكانية الجمع بين هذين المنهجين في منهج مترابط يطرح على الفكر النقدي حلاً من الحلول الممكنة[75]. وقد مهد الناقد لرأيه بالتعريف بأصول الثنائية النقدية التي دعا الى حلها مشيراً الى أصولها الفلسفية في ثنائية المنهجين الاستقرائي والاستدلالي. فالمنهج الاستقرائي كما يرى «يدرس الظواهر في تعيناتها، ويستقصيها، ويصل الى صياغة القوانين التي تحكمها عن طريق الملاحظة، فالفرض، فامتحان الفرض عن طريق التجربة». أما المنهج الاستدلالي فيقوم على المصادرات والقضايا المركبة التي يصعب البرهنة عليها، ولكن يطلب من الأخرين التسليم بها». ويقدم الناقد بعد ذلك ثنائيته الجديدة المستندة الى هذه الثنائية الفلسفية وهي ثنائية الوضعية / المعيارية. فالنظرة الوصفية، كما يؤكد ذلك، تنطلق من المنهج الاستقرائي، بينما تنطلق النظرة المعيارية من المنهج الاستدلالي. ويبلور الناقد تحديده النهائي على الصورة التالية:

«وعلى نفس المستوى من المنهجين الاستدلالي والاستقرائي، في حدود الفكر النقدي تتمثل الثنائية التي يحملها هذا المقال في عنوانه، وهي المعيارية، الوصفية، وهي موازية تماماً لثنائية أخرى تبدو لنا ماثلة في عمل الناقد الأدبي، وعمل الباحث في نظرية الأدب. فالعمل النقدي اذن عمل معياري استدلالي، أما البحث في نظرية الأدب فعملٌ وضعي استقرائي. العمل النقدي يحتاج الى المعايير التي يستند اليها في سبيل الوصول الى غايته، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي، أما البحث في نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف، من أجل تحقيق غاية، وهي صياغة القوانين العامة التي تحكم الظاهرة الأدبية». [76]

ويخيل لنا اننا لا يمكن أن نفترض أن «العمل النقدي.. هو معياري استدلالي دائماً، اذْ إن ذلك يخضع الى وجهة نظر الناقد الذي قد يكون معيارياً / استدلالياً كما هو الحال في المناهج الاجتماعية والاخلاقية، وقد يكون وصفياً استقرائياً كما هو الحال في القسم الأعظم من المناهج الجديدة النصية والقرائية والبنيوية وغيرها. كما لا يمكن أن نفترض مع الناقد ان البحث في نظرية الأدب عمل وصفي استقرائي لأن ذلك بدوره يمكن أن يخضع لطريقة التناول، وبشكل أدق للمنهج المقترح الذي قد يكون وصفياً استقرائياً، وقد يكون معيارياً استدلالياً.

● البنيوية بين المنهج والفلسفة والعلم:

مع ازدياد تأثير المناهج النقدية الجديدة في أوروبا في الستينات بدأ عدد غير قليل

من النقاد العرب منذ السبعينات بالإفادة من بعض منطلقات هذه المناهج وبشكل خاص من المنهج البنيوي. إلا أننا وجدنا فهم الناقد العربي لهذا المنهج مشوشاً ومضطرباً ويتداخل أحياناً مع مفاهيم الفلسفة أو العلم. فهناك من يتعامل مع البنيوية بوصفهـا فلسفة، بينمـا يستخدمها البعض الآخر بوصفها علماً ـ سواء كان ذلك علماً اجتماعياً وانسانياً كالأنثربولوجيا أو علماً لسانياً Lingnistics. فالناقد د. كمال أبو ديب يحذر في «جدلية الخفاء والتجلي» من النظر الى البنيوية بوصفها فلسفة فيقول ان البنيوية ليست فلسفة لكنها طـريقة في الـرؤية ومنهج في معاينة الوجود»[77] ويحذر د. صلاح فضل من اعتبار البنيوية مذهبـاً فهو يقول «بالرغم من أن بعض الباحثين المحدثين يرون أن البنائيـة (البنيوية) ليست مجـرد منهج للبحث عن الأنساق في العلوم الطبيعية والانسانية، لكنها بما تزود به البـاحـث من أدوات للتحليل تفتح أمامه الطريق كي يصل الى نتـائج نـظرية تمثـل في نهايـة الأمر مـذهبـاً متماسكاً، وقد يصف بعضهم هذا المذهب بأنه علمي دقيق، وقد يصفه البعض الآخر بأنه فلسفي لإشتماله على نظرية متنظمة عن الإنسان والعالم. لكن هذا الناقد يستدرك مـبينـاً أن زعماء النظرية أنفسهم يؤكدون أن البنائية ليست مدرسة مذهبية، ولا حركة فكرية، ولا ينبغي حصرها في مجرد نزعة علمية، وإنما يجب وصفها بطريقة أخرى ـ أي بوصفها منهجاً[78]. ونجد تحديدات مقاربة في ما كتبه د. حسن البنا عز الدين في كتابه «الكلمات والأشياء ـ التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعـر الجاهلي» الذي يعبر عن إيمانه بأن المنهج البنيوي، بوصفه نشاطاً عقلياً ومنهجاً للتفكير وليس مجرد نظرية أو مذهباً محدوداً يسمح له بالإفادة من المناهج الأخرى ويتيح للعمل المحلل أن يكشف عن طبيعته البنيوية التي هي مناط البحث في معظم تلك المناهج، وإن اختلفت طرائقها فيها[79].

واذا كنا نرى في معظم هذه الآراء توكيداً على النظر الى البنيوية بوصفها منهجاً وابعاداً لها عن التداخل مع مفهومات أخرى كالفلسفة والعلم والايديولوجيا فإن باحثاً عربياً معروفاً هو د. فؤاد زكريا يفضل أن يفحص البنيوية بوصفها فلسفة بل وأحياناً بوصفها (ابستمولوجيا) وذلك في كتابه «الجذور الفلسفية للبنائية». اذ يعترف هذا الباحث في البداية ان البنيوية كانت في الأصل وقبل كل شيء «منهجاً» في التفكير، وبهذا المعنى كانت موجودة منذ عهد بعيد، ولكنها لم تصبح ـ كما يرى ـ مذهباً فلسفياً الا بعد أن تنبه بعض المفكرين بطريقة واعية الى أهمية هذا المنهج وحددوا معالمه بوضوح بعد أن كان يطبق بطريقة ضمنية ودون وعي بكافة أبعاده [80]. ويخلص الباحث الى القول ان البنائية من حيث هي منهج قديمة العهد، أما من حيث هي مذهب شامل فهي ظاهرة في الفكر المعاصـر ويشير الى موقف بياجيه الذي يؤكد أن البنيوية في صميمها منهج قبل أن تكون مذهباً، ويذهب زكريا الى الاعتقـاد أن البنيـوية الفلسفيـة تمتد الى فلسفـة (كانت) لأنهـا كانت تبحث عن الأسـاس الشـامـل ـ

اللازماني ـ الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية بحيث تستند إليه كل تلك الأنظمة زمانياً ومكانياً، أي أن هذا النسق قبْلي، بمعنى مشابه لما نجده عند كانت[81]. بل أن د. زكريا ابراهيم يذهب الى أبعد من ذلك عندما يعد البنيوية ابستمولوجيا (أي نظرية في العلم) لأنها تؤكد النموذج أو البناء في كل معرفة علمية، وتجعل للعلاقات الداخلية ولنسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم[82].

ومن الجلي أن الأفكار التي يقدمها الدكتور فؤاد زكريا خطيرة جداً ولا يمكن القبول بها بسهولة، لأنها تسحب البنيوية من منطقة المنهج الى مناطق أخرى كالفلسفة والابستمولوجيا والنظرية. إن إشارة الباحث الى أسبقية المنهج البنيوي على النظرية مثلاً تحيلنا الى الجدل الدائر في حقل البحث الفلسفي بين المنهج والنظرية والذي سبق وأن طرحه د. محمود زيدان في كتابه «مناهج البحث الفلسفي إذ يرى هذا الباحث ان للمنهج دائماً سبقاً منطقياً على النظرية سواء في الفلسفة وفي العلوم الرياضية أو الطبيعية أو الانسانية، لأن صدق أي نظرية أو قبولها يرجع الى صدق مقدماتها أو قبولنا لها، كما يرجع الى سلامة الانتقال من مقدماتها الى نتائجها. إلا أن الباحث يستدرك مبيناً أن المنهج قد يسبق النظرية أيضاً سبقاً زمنياً وقد يتأخر عن إقامة النظرية. فبعض العلوم يسبق منهجها نظرياتها في الزمن، وقد يتأخر عن إقامة النظرية، لكن المنهج في الفلسفة متأخر زمناً دائماً عن النظرية أو المذهب، وقد أدرك أقليدس منهج البحث في الرياضيات بوضوح قبل إقامته نظرياته الهندسية حين استنار بما كتبه ارسطو عن ذلك المنهج بالإضافة الى ما أفاده من المنطق الجدلي أثناء دراسته طالباً. وقد أقام كثير من علماء الطبيعة بعض نظرياتهم بعد ادراك واضح لمنهج البحث في العلوم الطبيعية، لكن بعضهم الآخر أقاموا نظرياتهم قبل إمكان صياغتهم منهج بحثهم في وضوح مثل جلبرت وجاليلو، فلما أقاموا نظرياتهم استطاعوا صياغة مناهجهم بوضوح[83].

وتأسيساً على ذلك يمكن أن نقول إن البنيوية بوصفها منهجاً حديثاً له ملامحه الواضحة والمتكاملة في الفكر الحديث قد تبلورت من الحوار مع نظرية سابقة، ومع علم أو مجموعة علوم مستقرة، كاللسانيات والانثروبولوجيا وعلم النفس مثلاً لكنها ظلت، من الناحية الأخرى أداة للنظر والتناول والتحليل ولم تتحول الى نظرية أو علم أو فلسفة أو ابستمولوجيا أو أي شيء آخر.

والواقع إن اتجاه د. فؤاد زكريا للنظر الى البنيوية بوصفها فلسفة ليس استثنائياً في الفكر المعاصر. فقد صدرت خلال الثمانينات بعض الدراسات التي تأخذ هذا المنحى أيضاً فقد صدر عام 1986 كتاب يدرس البنيوية بوصفها فلسفة كتبه رچارد هارلاند[84]، كما صدر كتاب آخر مخصص لدراسة الحركات الحديثة في الفلسفة الأوربية كتبه رچارد كيرني تعامل مع البنيوية بوصفها فلسفة أيضاً[85].

ومع ذلك فإن الاتجاه السائد يعد البنيوية منهجاً ويفصلها عن العلم أو الفلسفة. إذ يصف تودوروف البنيوية بأنه منهج ويشير الى أن المنهج البنيوي قد تطور في مجال (علم اللغة) أو اللسانيات، وقد كان له عدد متزايد من الأنصار في جميع العلوم الانسانية وبضمنها دراسة الأدب[86]. ويميز ناقد آخر بين المنهج والأيديولوجيا، فالناقد روبرت شولز يرى أن الماركسية أيديولوجيا بينما البنيويـة منهج، أو كمـا يقول منهجيـة methodology، لكنها منهجية لا تبحث الا عن وحدة جميع العلوم في نسق جديد من الإيمان[87].

ان ما هو مهم في تقديري في التأكيد على اعتبار البنيوية منهجاً لا ينصب على نفي علاقتها بالعلم أو الفلسفة أو الايديولوجيا، بل في التمييز بين اشتغالها منهجاً لا ينصب على نفي علاقتها بالعلم أو الفلسفة أو الإيديولوجيا، بل في التمييز بين اشتغالها منهجـاً وبين إفادتها من هذه الحقول المعرفية، فالبنيوية، منهجاً، تتكىء بالتأكيـد على علم محدد هو اللسانيات، لكنها لا تتحول الى علم أو الى لسانيات بل تظل منهجاً، كما أنها عندما تخترق ميدان علم إجتماعي كالانثروبولوجيا أو التاريخ أو علم الاجتماع أو علم طبيعي هو علم النفس (السيكولوجيا)، فأنها لا تتحول الى علم اجتماعي أو طبيعي بل تظل منهجاً يمتلك خطواته الأجرائية الخاصة لاستغوار آفاق علمية معينة انطلاقاً من أسس منهجية شاملة قابلة للتعميم كنموذج للأختبار وحتى للمقايسة أحياناً. (ويناقش باحث عربي العلاقة بين المنهج التاريخي وعـلم التاريخ. اذ يرى د. قاسم عبده قاسم أن مناهج البحث التأريخي تطـور في كل مرحلة من مراحل تطور علم التاريخ نفسه، ومن ثم فإن هناك علاقة جدلية بين بنية العلم المعرفية ومناهج البحث في هذا العلم بحيث تناسب مناهج البحث المرحلة التاريخية في تطور العلم من جهة، كما إنها تساعد العلـم على الانتقال لمرحلة أخرى بمناهج جديـدة من ناحية ثانية. ولذا يدعو هذا الباحث الى عدم الفصل بين البحث في المناهج - التي يرى أنها مجموعة العمليات العقلية الإستدلالية التي تستخدم في حل مشكلات العلم، وبناء العلم نفسه في مرحلة ما من تاريخه - والبحث في العلم نفسه، ولذا يدعو الباحث الى الجمـع بين تطور مناهج البحث في الدراسات التاريخية وتطور علم التاريخ نفسـه حيث يرى أن أي حديث عن المنهج بمعزل عن الحديث في العلم ومشكلاته عبث لا طائل من ورائه[88].

وينطبق هذا الأمر على علاقة البنيوية بعلم الاجتماع (السوسيولوجيا) عن طريق الدمج

بين البنيوية منهجاً والسوسيولوجيا علماً اجتماعياً كما تجلى مثلاً في اتجاه لوسيان غولدمان وأنصاره (البنيوية التكوينية). فالناقد محمد بنيس مثلاً يعلن صراحة عن انتماء بحثه الى المنهج البنيوي التكويني عند لوسيان غولدمان الذي ينطلق من أسس سوسيولوجيه واضحة. اذْ يشير الى أن اقتصار المنهج البنيوي على البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي والتعامل مع النص بوصفه عالماً ذرياً مغلقاً على نفسه وموجوداً بذاته يجعل هذا المنهج قاصراً، إذْ لا بد من الانفتاح على ما هو خارج النص أيضاً، لذا يعلن انحيازه الى المنهج الاجتماعي الجدلي الذي يدعو الى ضرورة تجاوز النزعة الذرية في تحليل النص الأدبي، ما دام هذا النص في جوهره مشروطاً بظروف موضوعية خارجة عن إرادة المبدع، ومنبثقاً عن وضعية إجتماعية خاصة ويؤكد أن النص الأدبي من خلال هذا المنظور يتوقف عن الظهور كلعبة لغوية، وينفتح على مستوى أعلى من الوعي والإدراك، فيحول النص الى رؤية للعالم، ذات دلالة اجتماعية. ويخلص الناقد الى قناعة مفادها الاطمئنان الى منهج يقوم على اعطاء الاعتبار لظاهرتين أساسيتين متكاملتين تنحصر الأولى في الطبيعة اللغوية للنص الأدبي، والثانية في طبيعته الاجتماعية الجدلية[89].

دعوة للوضوح المنهجي ولتعميق الحوار بين المناهج النقدية:

نخلص من كل ما تقدم الى أن الحركة النقدية العربية بحاجة الى التعامل بوضوح ودقة مع مفهوم المنهج النقدي، وتحرره من الاشتباك مع مجموعة كبيرة من المصطلحات المجاورة أو المقاربة، كالمقاربة والاتجاه والتيار والمدرسة والمذهب وما الى ذلك، وأن تحذر من تحويل المنهج الى علم أو فلسفة أو أيديولوجيا. فالمنهج أداة للكشف والتحقيق والاستغوار وهو في إتكائه على العلم أو الفلسفة أو الأيديولوجيا يظل محافظاً على جوهره الأصلي ولا يتحول الى واحد من هذه الأشياء، لأن ذلك يؤدي بالضرورة الى طمس حدود المنهج وتطبيقه بطريقة آلية أو مبتذلة.

وفي زمن الحوار الخصب بين المفهومات والنظريات والأيديولوجيا والإيمان بشرعية القراءات المتعددة، حري بنا أن نؤمن بأهمية تعددية المناهج النقدية وحقها في الحوار والحياة بعيداً عن المصادرة أو محاولة فرض منهج أحادي يزعم لنفسه القدرة المطلقة على حل إشكالات الثقافة المتنوعة في مجالات العلوم الاجتماعية والطبيعية، بل إننا لنؤمن إضافة الى ذلك بحق كل ناقد في أن يجترح لنفسه منهجاً نقديا خاصا به يمكن أن ينتمي الى واحد أو أكثر من المناهج الأساسية المعروفة، وهو طموح يمكن أن يتحقق بالنسبة للناقد العربي الجاد الذي يجيد التأمل في أدواته ويطيل التمعن في الخطابات الأدبية والظواهر الثقافية ويقيم معها حواراً خلاقاً وخصباً، وفق وضوح منهجي الذي هو أساس كل فاعلية نقدية أصيلة وجادة.

الهـوامش

(1) «لسان العرب» ـ ابن منظور، طبعة دار المعـارف، القاهـرة، (تحقيق عبد الله علي الكبيـر وآخرين، ص 4554-4555.

(2) «المعجم الوسيط» مجمع اللغة العربية في القاهرة، الجزء الثاني ص 966.

(3) «معجم النقد العربي القديم» د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، الجزء الثاني، ص 364.

(4) Webster's Nineth New Collegiate Dictionary, U.S.A., 1983, p. 767.

(5) The Shorter Oxford Dictionary, Oxford 1973, vol. 2, p. 13-17.

(6) «مناهج الدراسات الأدبية» حسين الواد، منشورات عيون المقالات، المغرب 1988 ص 40.

(7) «ما هي الأبستمولوجيا؟» محمد وقيدي، المغرب 1987، ص 109.

(8) المصدر السابق ص 113.

(9) المصدر السابق ص 115.

(10) المصدر السابق ص 116.

(11) المصدر السابق ص 116.

(12) المصدر السابق ص 137-138.

(13) Encyclopedic of philosophy, edited by Paul Edwards, vol. 7, p. 339.

(14) «المعجم الفلسفي» ـ مجمع اللغة العربية في القاهرة، 1979 ص 195.

(15) A Dictionary of Philosophy, edited by Rosenthal and Yudin, Moscow, 1967, p. 289.

(16) «مفاهيم في الفلسفة والإجتماع» ـ أحمد خورشيد النوره جي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1990، ص 234-235.

(17) «مقدمة في النقد الأدبي» د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمكتبة العالمية، بغداد، ط 2/ 1983 ص 395-396.

(18) «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق» ـ ديفيد ديتش، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت 1967.

(19) «خمسة مداخل إلى النقد الأدبي» تصنيف ويلبر سكوت، ترجمة د. عناد غردان وجعفر صادق الخليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1981.

(20) Theory of literature, Rene Wellek and Austin Warren, Penguin books, London, 1966, p.73.

(21) Ibid, p. 139.

(22) «فصول» ـ مجلة فصلية للنقد الأدبي، القاهرة، العدد (2) 1981.

(23) راجع مثلاً «حركة نقد القصة القصيرة في العراق ـ 1968-1980» رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة نوقشت عام 1988 للطالب حمزة طالب يوسف، حيث آثر الباحث تقسيم مناهج النقد إلى اتجاهات ثلاثة: هي الاتجاه التفسيري والاتجاه الانطباعي وأخيراً مـا أسماه بـ(المـوقف الواقعي) وتجـاهل مصطلح المنهج كلياً.

(24) «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» ـ (العروي وآخرين). دار توبقال للنشر، المغرب، ص 9-10.

(25) «المعجم الفلسفي» ص 195-196.

(26) Theory of Literature, p. 73-139.

(27) «النقد التاريخي» ـ لانجلو ومسينيوبوس ـ ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1970 ص 73.

(28) «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» ص 79-80.

(29) «مناهج النقد بين المعيارية والوصفية» ـ د. عز الدين إسماعيل، مجلة «فصول» القاهرة، العدد/ 2/ 1981 ص 16-24.

(30) «اللغة بين المعيارية والوصفية» ـ د. تمام حسان، دار الثقافة ـ الدار البيضاء، المغرب، 1980.

(31) «النقد المنهجي عند العرب»، د. محمد مندور، القاهرة 1969.

(32) المصدر السابق ص 5.

(33) المصدر السابق ص 297.

(34) المصدر السابق ص 11.

(35) «في الميزان الجديد» ـ د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر. القاهرة، (ط 3)، (د. ت)، ص 129.

(36) «النقد المنهجي عند العرب» ص 17.

(37) المصدر السابق ص 21.

(38) المصدر السابق ص 47.

(39) المصدر السابق ص 11.

(40) «النقد والنقاد المعاصرون» ـ د. محمد مندور، القاهرة، (د. ت) ص 15.

(41) المصدر السابق ص 147-148.

(42) «مناهج الدراسة الأدبية» د. شكري فيصل، دمشق، 1965، ص 232.

(43) «منهج البحث الأدبي» ـ د. علي جواد الطاهر، مطبعة العاني، بغداد، (ط 1) 1970 ص 13.

(44) المصدر السابق ص 14.

(45) المصدر السابق ص 19.

(46) «منهج البحث في المثل السائر» د. علي جواد الطاهر، مطابع دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق 1982، راجع المقدمة خاصة.

(47) «مقدمة في النقد الأدبي»، د. علي جواز الطاهر، المؤسسة العربية والمكتبة العالمية، بغداد 1982، (ط 2) ص 395.

(48) المصدر السابق ص 396.

(49) المصدر السابق ص 397.

(50) المصدر السابق ص 442-443.

(51) «الشمس والعنقاء» ـ خلدون الشمعة، دمشق 1974 ص 51.

(52) المصدر السابق ص 53-54.

(53) المصدر السابق ص 54.

(54) المصدر السابق ص 56.

(55) المصدر السابق ص 60.

(56) «نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت 1982 ص 30.

(57) المصدر السابق ص 31.
(58) المصدر السابق ص 58.
(59) المصدر السابق ص 69.
(60) The formal method in literary scholarship, by Medvedev Bakhtin, U.S.A. 1978, p. 75.
(61) A Dictionary of philosophy, p. 289.
(62) «القارىء في النص: نظرية التأثير والاتصال» - نبيلة إبراهيم، مجلة «فصول»، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (1) 1984 ص 104.
(63) «الشمس والعنقاء» - ص 60.
(64) «المتخيل السرري: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة»، عبد الله ابراهيم، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 5.
(65) «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب»، محمد بنيس، دار العودة، بيروت 1979، ص 18-19.
(66) «في معرفة النص» يمنى العيد، بيروت، 1982 ص 120.
(67) المصدر السابق ص 124.
(68) «مناهج الدراسات الأدبية» - حسين الواد، منشورات عيون المعالات، المغرب 1988، ص 39.
(69) المصدر السابق ص 54.
(70) المصدر السابق ص 44.
(71) «النقد والحقيقة» - رولاند بارت، ترجمة ابراهيم الخطيب، الرباط، المغرب 1985.
(72) «سؤال المنهج» - حاتم الصكر، محاضرة أُلقيت في اتحاد الأدباء في العراق عام 1992.
(73) «دراسات في الأدب والنقد المقارن - عبد المطلب صالح، بغداد 1973، ص 123.
(74) «في أدب البروليتاريا وقضايا واقعية أخرى»، بغداد 1978، ص 59.
(75) «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية»، د. عز الدين اسماعيل، مجلة «فصول»، القاهرة، العدد (2) (1981) ص 24.
(76) المصدر السابق ص 16.
(77) «جدلية الخفاء والتجلي» د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت 1979 (ط 1) ص 7.
(68) «نظرية البنائية في النقد الأدبي» - د. صلاح فضل، القاهرة 1987، ص 161.
(79) «الكلمات والأشياء - التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي»، د. حسن البنا عز الدين، دار المناهل، بيروت، 1989، ص 16.
(80) «الجذور الفلسفية للبنائية» د. فؤاد زكريا، حوليات كلية الآداب، 1980 ص 6.
(81) المصدر السابق ص 6-7.
(82) المصدر السابق ص 9.
(83) «مناهج البحث الفلسفي»، د. محمود زيدان، بيروت، 1974، ص 129-130.
(84) Superstructuralism: The philosophy of structuralism and post-structuralism, Richard Harland, London.
(85) Modern movements in european philosophy, Richard Kearney, U.K. 1986.
(86) Poetics of prose, T. Todorov, Oxford, p. 247.

(87) Structuralism in literature, Robert Scholes, 1974, p. 2.

(88) «تطور مناهج البحث في الدراسات التاريخية»، قاسم عبده قاسم، مجلة «عامل الفكر»، العدد (1) 1989، ص 169.

(89) «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» ص 23-24.

أسئلة المنهج في النقد

. في ضوء تجربة نقدية خاصة .

شهدت الحياة الثقافية والأدبية في العالم وفي الوطن العربي خلال ثلاثة عقود مجموعة من التغيرات والكشوفات المعرفية التي منحت الرؤيا النقدية أفقاً نظرياً جديداً بحيث بات من المستحيل تجاهل هذه المتغيرات النقدية والرؤيوية والركون الى المسلمات والقناعات النقدية التقليدية، الاكاديمية منها وغير الأكاديمية.

لقد أصبح من الضروري جداً للناقد العربي أن يعيد النظر في منطلقاته النقدية التي اعتاد عليها وأن يسعى لإعادة تشكيل رؤياه النقدية في ضوء جديد، مع ادراك أن مثل هذه المراجعة قد تعرض الناقد العربي الى نوع من التخلخل والاضطراب وهو يسعى لإعادة صياغة برنامجه النقدي الجديد. وهذا ما حدث فعلاً خلال العقدين الماضيين: فلقد اختلف النقاد العرب في اختياراتهم وبرامجهم وتطبيقاتهم. فهناك من بالغ في الاستسلام السلبي في تلقي وإعادة انتاج كل ما يصدره لنا المركز الميتروبولي الغربي، معرضاً وعيه الى مخاطر المثاقفة السلبية، ومتخلياً عن هويته وخصوصيته الثقافية الوطنية والقومية. وهنالك من حاول أن يبلور مشروعاً نقدياً حداثياً يزاوج فيه بين الكشوفات والمعطيات النقدية الحديثة في ميدان النظرية الأدبية والنقدية، وبشكل خاص في مجال الدراسات الألسنية والسميولوجية وبين حاجاتنا الثقافية الخاصة.

وأسوة بما كان يجري في أرجاء مختلفة من الوطن العربي، كان الناقد العراقي يتحسس بدوره ضرورة مواجهة هذا التحدي الحضاري الجديد وهذا الإنفجار النقدي والنظري والمعرفي الواسع والإنهماك بشكل جدي في عملية إعادة تشكيل رؤياه النقدية في ضوء كشوفات العصر الكبرى. وهكذا، ففي مثل هذا الخضم سعى الناقد العراقي لإعادة اكتشاف ذاته بل وأدرك هذا الناقد أهمية أن يكتشف بتجربته الخاصة طريقه النقدي الخاص وصولاً الى التميز والخصوصية، ولكي لا يضيع صوته بين حشد الأصوات المتشابهة.

وكان الناقد العراقي وهو يتلمس طريقه النقدي الجديد يدرك جيداً أبعاد الواقع النقدي

ومحدوديته قياساً بثراء الواقع الإبداعي في مجالات الشعر والقصة والرواية. فعلى الرغم من وجود كتابات نقدية متفرقة خلال النصف الأول من هذا القرن، إلا أنها لم ترق الى مستوى حركة نقدية منهجية متكاملة في الأدب العراقي ولذا فإن الحركة النقدية لم تبدأ بالاتضاح، وبشكل جنيني، إلا في الخمسينات وبالتحديد مع ظهور الملامح الحداثية الجديدة لحركة الشعر الحر وللقصة الفنية الحديثة، وراحت هذه الحركة النقدية تتبلور بشكل أكثر تحديداً منذ النصف الثاني من الستينات،وبتزامن واضح مع الاتجاهات والموجات الإبداعية الحداثية في ميادين الشعر والقصة والرواية. وقد ظهرت خلال هذين العقدين (الخامس والسادس) إسهامات نقدية جادة ومتنوعة لعدد كبير من النقاد الذين أسهموا في خلق حركة نقدية واضحة القسمات. ومن أبرز نقاد هذه المرحلة: د. علي جواد الطاهر، د. نهاد التكرلي، عبد القادر حسن أمين، ود. ابراهيم السامرائي، نازك الملائكة، حسين مردان، د. داود سلوم، علي الشوك، مجيد الراضي، جليل كمال الدين وعبد المطلب صالح، د. أحمد مطلوب، عبد الجبار داود البصري، باسم عبد الحميد حمودي، طراد الكبيسي، عزيز السيد جاسم، . عبد الجبار عباس، ياسين النصير، شجاع العاني، ماجد السامرائي، محمد مبارك، محمد الجزائري، يوسف نمر ذياب وفاضل ثامر وغيرهم. كما شهدت السبعينات والثمانينات ظهور أصوات نقدية جديدة أكاديمية وشابة منها: د. عبد الإله أحمد، د. جلال الخياط، د. عناد غزوان، وسليم عبد القادر السامرائي، د. علي عباس علوان، مدني صالح، د. محسن أطيمش، د. محسن الموسوي، د. عمر الطالب، وحاتم الصكر، ود. مالك المطلبي عبد الرحمن طهمازي د. صالح هويدي ود. صبري مسلم وعبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي وعلي عبد الحسين مخيف وحمزة مصطفى وباقر جاسم ومحمد صابر عبيد وغيرهم. ويمكن أن تشخص في تجارب هؤلاء النقاد الكثير من الاتجاهات والمدارس النقدية ومختلف المقاربات الداخلية والخارجية النظرية والتطبيقية كالاتجاهات النقدية التاريخية والسوسيولوجية والايديولوجية والانطباعية والسيكولوجية والاكاديمية واللغوية، كما نلمس بوادر ظهور اتجاهات نقدية أكثر حداثة تفيد من المعطيات الألسنية والسميولوجية ومنها اتجاهات بنيوية وتفكيكية واتجاهات ما بعد البنيوية وأخرى تستلهم منطلقات نظريات التلقي والقراءة والتأويل وغيرها.

في مثل هذا الواقع النقدي راحت الرؤى والمناهج النقدية الجديدة، تظهر تدريجياً منذ أواخر السبعينات ومطلع الثمانينات لتشكل رؤيا نقدية حداثية متميزة في واقعنا النقدي. ويمكن أن نلاحظ هنا أن بعض مظاهر هذا الوعي النقدي قد راح يتشكل عن طريق إعادة بعض النقاد المعروفين تشكيل رؤاهم النقدية في ضوء الكشوفات والمعطيات النقدية والمعرفية الجديدة، كما اقترن ذلك بظهور أصوات نقدية شابة تفتحت تجاربها النقدية داخل إطار الوعي النقدي الجديد.

وما يجمع هذين التيارين نزوع ملح الى التجديد ورفض الخضوع الى سلطة المألوف والتكرار والاجترار.

ويتعين علينا أن نبين هنا أن القسم الأغلب من هذه التجارب النقدية لا ينطلق بالضرورة من استراتيجيات وقناعات وغايات نقدية واحدة ومتماثلة على الدوام بل إن هذا القسم يؤمن بتعددية المنظورات والمقاربات والمناهج والقراءات النقدية داخل هم حداثي مشترك هو الهاجس الأكبر الذي يوحد أغلب هذه التجارب. إلا أننا يمكن أن نلاحظ أن جميع هذه الاتجاهات والمقاربات تلتقي حول ضرورة تركيز الجهد النقدي على النص الأدبي ذاته، وتجاوز الإطار الضيق للمناهج والمقاربات النقدية الخارجية والأكاديمية التقليدية التي كانت تعنى بخارجيات النص وما حوله، وتتجاهل النص ذاته أو تقلل من شأنه وتتناوله بطريقة مبتسرة أو قاصرة، إلا أن ذلك لا يعني أن كل هذه التجارب النقدية الجديدة ترفض المقاربات الخارجية رفضاً كاملاً وتنغلق على استراتيجية نصية محايثة ومكتفية بذاتها، وإنما هي تأخذ بنظر الاعتبار فاعلية بعض عناصر الإطار المرجعي والسياقي، ولكنها تفحصها في حدود تجلياتها الجمالية والتكوينية داخل النص الأدبي ذاته، وبذا فإن هذه الاتجاهات الجديدة تولي اهتماماً مناسباً إن لم نقل متوازناً في بعض الحالات - يختلف من ناقد الى آخر للمقاربات والمناهج الداخلية والخارجية معاً.

إذ يبدأ الناقد عمله من معاينة النص ومحاولة استنطاقه وتأويله وقراءته وبيان تشكلات أنساقه وبنيته ولغاته وشفراته ورؤاه، وكل ما يؤدي الى الكشف عن «أدبية» النص أو «شعريته». إلا أن الناقد لا يقف أمام هذا النص بوصفه وثناً قائماً بذاته، لا يمكن له أن يحيد عنه، إنه لا يتطلع إليه كشيء مكتف بذاته، بل بوصفه بنية جمالية واعية موجهة نحو الآخر: القارىء والمتلقي في علاقة حوارية جدلية، صريحة أو ضمنية، لأن معنى النص يظل ناقصاً بمعزل عن الآخر الذي يسهم بدوره، وفق اشتراطات اجتماعية وثقافية محددة في توليد المعنى وانتاجه وإشاعته؛ فبنية النص لا يمكن أن تجد تحقيقها إلا عبر عملية إيصال علائقية يتملك فيه الآخر النص ويتلقاه بوعيه وبرؤياه الشخصية المشروطة هي الأخرى اجتماعياً وثقافياً. وعبر هذا الاشتباك بين شفرات النص الخاصة ورموزه من جهة وبين وعي الآخر (المتلقي القارىء) تتحقق صيغة جدلية لتجلي النص في فضائه الإبداعي الحقيقي، وتتكشف في الوقت ذاته الإمكانات اللا نهائية لتعددية الرؤى والأصوات والقراءات والمعاني داخل فضاء النص عموماً وفي الخطاب الأدبي تخصيصاً.

فالخطاب الأدبي صوغ جمالي لا يشير الى صوت قائله - أو وجهة نظره - فقط بل يشير الى صوت الآخر إنه في الجوهر حوار بين طرفين: ومهما التبست هذه العلاقة أو تقنعت

تظل في الجوهر علاقة حوارية جدلية تتلبس الخطاب الأدبي بشكل كامل. ولذا فالخطاب الأدبي ـ ومنه الخطاب النقدي ـ هو محطة لالتقاء الأصوات، والرؤى في فضاء مشترك وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد ولكل منها كما يذهب الى ذلك ميخائيل باختين[1] ـ حياته الخاصة وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديمقراطية الخصبة التي يتسم بها كل خطاب خلاق.

ولذا فإن منحى النقد الأدبي ليصير قراءة استنطاقية متعددة المعاني للنص[2] توكيد آخر على حوارية الخطاب الأدبي عموماً، والخطاب النقدي خصوصاً. فلم يعد الخطاب يتوقف عند مسلمات تقنية نهائية أو يكرس صوتاً موحداً، إنما يحاول أن يفجر، مرة واحدة حشد الأصوات التي يحفل بها النص، وأن يطلق الحرية لتعددية المعاني والرؤى والأصوات التي تتعانق بدورها مع أصوات الآخرين (المتلقين) ورؤاهم في الواقع الإجتماعي المعين في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة ترفض الإمتثال الى النظرة المحايثة للنص ـ التي نلمسها لدى بعض الشكلانيين ـ والتي تكتفي بكشف المستويات الالسنية والسيميولوجية (الإشارية) للنص، بل تسعى لاستكناه الخيوط السرية التي تشد النص الى سياقه، ومرجعه الخارجيين:

التاريخ، الواقع، المؤلف، القارىء، منظومة القيم الاجتماعية و«الايديولوجية»، اللغة، التراث وكل الأشياء المادية والروحية المرئية وغير المرئية التي تقف خارج النص وتتشكل فنياً داخله على مستوى التناص، بوصفها مكونات نصية داخلية لا بوصفها مقولات مجردة، أو مظاهر معنوية أو أشياء حسية ملموسة ومعزولة عن تشكلها الجمالي والبنائي داخل فضاء النص.

إن مقاربة النص هذه التي يمارسها الناقد العراقي في منحاه الجديد، إنما تسهم بهذا المعنى في انتاج معرفة اجتماعية محددة، إلا أنها معرفة من نوع خاص معرفة متجسدة داخل النص. إذ لم يعد الأدب كما يذهب الى ذلك احد النقاد العرب صورة مطابقة للواقع أو للخطاب الأيديولوجي، وإنما هو نسق لغوي يشتمل على دلالات ورموز وتخييل ومستقل بمكوناته وخصائصه عن بقية الخطابات الأخرى، وعن العالم الخارجي العادي، ولكنه يحيلنا عبر العلائق اللغوية والدلالية والتخييلية الى المجتمع والإنسان والكون. بذلك لم تعد مهمة الناقد هي أن يختزل لنا العمل الأدبي الى معناه على ضوء المعاني الملقاة في الساحة الاجتماعية، بل غدا النقد يتعامل مع النص على أنه أساس لا تابع، وعلى أنه قابل لأكثر من قراءة ومقاربة، وعلى أن نسيجه وعلاماته وبنيته تنطوي في ثناياها على ما لا تقوله الخطابات الاجتماعية والاقتصادية.. وقد تقوله أو تؤثر عليه لغات النص الأدبي[3].

وهكذا فقد أصبح النقد بهذا المعنى ابداعاً يضارع النص كما يذهب الى ذلك رولان

بارت وفي الوقت ذاته يتجاوز حدود القراءة الاعتيادية عن طريق توظيفه لجماليات وسيط مهم هو الكتابة، وبذا يصير هذا النقد ببساطة لغة ثانية وخطابا على خطاب، إبداعاً من طراز خاص(4).

ومن هنا تسعى الرؤيا النقدية الجديدة في النقد الأدبي العراقي الى تأسيس حداثتها النقدية من هذا التلاحم الجدلي بين الاجتماعي والايديولوجي والمعرفي والواقعي من جهة والرمزي الجمالي والتخيلي واللا واقعي من جهة اخرى.

وتأسيساً على ذلك فهي رؤيا نقدية واقعية حداثية ترفض تغييب الايديولوجي والسوسيولوجي والتاريخي لحساب الجمالي والشكلاني والنهلستي (العدمي). وبقدر ما يتعلق الأمر برؤياي النقدية الشخصية، التي تحاول أن تكشف عنها هذه المداخلة/الشهادة فهي محكومة بإطار تشكلها التاريخي والاجتماعي والثقافي. فأنا اعتبر رؤيتي النقدية ثمرة مرحلة انتقالية خطيرة في تاريخنا الثقافي والاجتماعي، وهي مرحلة غنية أيضاً بمعطياتها ودلالاتها وتناقضاتها السياسية والاقتصادية والايديولوجية.

ولذا، لم يكن غريباً أن تكون الرؤيا النقدية السوسيولوجية والتاريخية والايديولوجية هي التي الهمت خطاي منذ منصف الستينات. إلا أني لم اتوقف عند الحدود السطحية والميكانيكية لهذه الرؤيا، وإنما كنت ادعمها برؤيا فنية وجمالية موازية. فقد كنت اتأمل نصاً سوسيولوجياً من جورج لوكاش الى جانب نص نقدي جمالي لأليوت مثلاً، وكنت دائماً احتكم الى ذوقي الشخصي، والى استجاباتي الذاتية للنص فكنت بشكل عام قريباً من النص الأدبي الذي أتناوله وغالباً ما أشرع بفحص هذا النص وولوج عالمه ثم أروح استخلص منه النماذج والقيم القوانين الجمالية والتعبيرية والسوسيولوجية والايديولوجية التي يكشف عنها النص. لكن هذا لايمنع من الاعتراف بأن صوت الرؤيا السوسيولوجية والأيديولوجية كان يعلو احياناً على الرؤيا الجمالية في بعض كتاباتي المبكرة. وهو أمر مقترن بطبيعة النصوص والموضوعات التي كنت اتناولها من جهة وبطبيعة المرحلة الستينية ذاتها التي كانت تتضح فيها وبشكل حاد تأثيرات الواقع الاجتماعي والسياسي والايديولوجي. وعلى الرغم من ذلك فأنا لا أعد نفسي ناقداً ايديولوجياً، سواء أكان ذلك بالمفهوم النقدي الشائع في النقد السوسيولوجي، أو بالمفهوم الذي طرحه الدكتور محمد مندور. وليس معنى ذلك أني أحاول أن اقلل من موقع الرؤيا السوسيولوجية والايديولوجية في الظاهرة الإبداعية والنقدية، بل على العكس من ذلك تماماً. فقد كنت على الدوام، أرى أن النص الأدبي هو نتاج اجتماعي يحمل وشم العصر وطابعه وحساسيته، وإن هذا النص يحمل بالضرورة، بصورة مباشرة، أو غير مباشرة، جذراً ايديولوجياً محدداً. إلا أني كنت من الجانب الآخر،

أحاول أن اختط لنفسي منهجاً نقدياً شخصياً يوازن بين الجمالي والمعرفي وينطلق من خصوصيات الظاهرة الأدبية أو النص الإبداعي ذاته. وهكذا فقد كان تناولي النقدي أكثر اتساعاً ومرونة وشمولية وموضوعية لانفتاحه على المستويات الشاملة والكلية للنص. وأعد دراساتي النقدية المبكرة التي تضمنها كتابي النقدي الأول «معالم جديدة في أدبنا المعاصر»[5] - 1975 ـ مؤشراً مهماً على تلك المرحلة. فقد كنت اتقصى الظاهرة الأدبية وأتفحص النص الأدبي أولاً ثم ابدأ بـ«الشغل» على الظاهرة أو النص لأصل الى نتائج اتوصل فيها بطريقة الاستقراء والمعاينة دون أن أهمل طبعاً، الثوابت المنهجية في رؤياي النقدية، وكنت أصل في بعض الأحيان الى نتائج لم أكن أتوقعها. إني لم أقم أبداً بافتراض نقدي مسبق جامد، وأمارس نوعاً من المقايسة المنطقية أو النقدية لأتوصل في خاتمة المطاف، الى الثوابت أو الافتراضات النقدية التي كنت قد بدأت منها، بل يمكن القول إن أغلب دراساتي النقدية التي تضمنها كتابي الأول ومنها دراسات عن المظاهر الحداثية والتجريبية في الأدب الستيني في مجالات الشعر والقصة والرواية ودراساتي عن الحكاية الشعرية والقناع في تجربة البياتي، وتبلور المنحى الدرامي في تجربة صلاح عبد الصبور وكتاباتي عن موسى كريدي وحسب الشيخ جعفر وسامي مهدي، وفوزي كريم ونجيب محفوظ وغائب طعمة فرحان وغازي العبادي ومحمود الظاهر هي أقرب ما تكون الى المنهج الفني منها الى المنهج السوسيولوجي والأيديولوجي، بحدوده المعروفة آنذاك.

إلا أني أود أن اقدم هنا إستدراكاً مهماً، وهو أني لا أعد اتجاهي النقدي الجديد الذي أفصحت عنه كتاباتي النقدية اللاحقة منذ «مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع[6] يشكل قطيعة نهائية مع اتجاهي النقدي المبكر، بل يمكن القول إن رؤياي النقدية الجديدة تشكل تطويراً وإغناءً لرؤيتي السابقة إذ لا يمكن للناقد كما ارى ان يتجمد رؤيوياً ومنهجياً عند صيغ وقناعات وقوالب ثابتة ونهائية، ولا بد له من التطور والاغتناء والتفاعل مع المتغيرات الثقافية والنقدية، تجنباً للركود والجمود والاجترار، ولذا فقد أحسست أنه يتعين علي بوصفي ناقداً، أن أعيد تشكيل رؤيتي النقدية في ضوء كشوفات العصر ومتغيراته دون أن أفارق، ضرورة، مواقعي النقدية السابقة أو اقطع الجذور التي تصلني بالأرض التي كنت أقف عليها.

ولا أخفي عليكم أني كنت طيلة هذه الفترة أخشى السقوط في نوع من التوفيقية والمصالحة بين بعض المتضادات في الرؤيا النقدية، وخاصة في محاولة عقد زواج بين قيم ومنطلقات نقدية متباينة وأعني بها المناهج والمنطلقات الجمالية والفنية والبنائية من جهة والمنطلقات والمناهج السوسيولوجية والتاريخية والإيديولوجية من جهة أخرى. إلا أني كنت أدرك أن عملية التشكيل النقدي الجديد إنما كانت تتم بتلقائية وبطريقة غير اصطناعية كنت أتمثل فيها

المفاهيم والقيم والأدوات الاجرائية النقدية الجديدة تمثلاً داخلياً لتتحول الى نسغ يمد رؤيتي النقدية الأساسية ويوسع من أفقها. ولذا، فمثلما تتلقى النبتة موادها الأولية الخام عن طريق التمثل غير المباشر، كنت أيضاً أتلقى وأتمثل القيم والمنظورات النقدية الجديدة وأحيلها الى رؤيا نقدية شخصية. ولذا فقد تحمل مسيرتي النقدية مفارقة مثيرة وضعتني أمام الأصدقاء والخصوم معاً في موقف حرج للغاية، فالأصدقاء كانوا يعتقدون أني كنت قد فارقت منهجي النقدي وانبهرت ببريق المناهج النقدية والاتجاهات الألسنية والسيميولوجية والبنيوية والتفكيكية وغيرها والخصوم كانوا يرون أني لم اتحرر كلياً من ترسبات الرؤيا النقدية السابقة ومن أسرها.

ولذا فقد كان تشكيل رؤيتي النقدية الجديدة لا يمر عبر تلقٍ سلبي وسريع للمنظورات والمناهج النقدية الجديدة، بل عبر صراع وعراك وجدل دائم مع هذه المنظورات والمناهج، كنت أحاول في كل لحظة أن أعيد صياغة هذه المناهج والمنظورات وفق تصور شخصي، فأخوض حرباً على جبهتين: ضد الاسراف في النزعات الشكلانية والجمالية والداخلية وبشكل خاص في محاولة اقصاء كل ما هو معرفي وقيمي وايديولوجي من جهة وضد محاولات تسطيح وتبسيط المنظورات السوسيولوجية والايديولوجية والتاريخية وقصرها على مستوى المقاربة الخارجية للنص من جهة اخرى وهو كما أرى يمنح رؤيتي النقدية الجدية مشروعية وخصوصية. ولذا فقد كانت رؤيتي النقدية هذه تحاول أن تسهم من منظور شخصي - في إغناء ما يمكن أن نسميه بالرؤيا «السوسيو - شعرية أو السوسيو - أدبية» التي تشكل تضافراً جدليا للمنظورات والمناهج الخارجية والداخلية، السوسيولوجية والشعرية معاً.

وهذه الرؤيا النقدية تلتقي، بهذا القدر أو ذاك مع كتابات لوسيان غولدمان وميخائيل باختين وتيري ايجلتن والتوسير وبيير ماشيري، وفردريك جيمسن ويوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي وهنري لوفيفر وروجيه غارودي وآرنست فيشر وغيرهم، إضافة الى انفتاحها على المعطيات الألسنية والسيميولوجية الحديثة التي عبرت عنها كتابات - دوسوسير، رولان بارت، وتودوروف وغريماس وجان بياجيه وميشيل فوكو وريفاتير وشتراوس وجاك ديريدا وجوناثان كلر وأمبرتو ايكوسيموا رجاتمان ورومان جاكوبسن وموكاروفسكي وبروب وشكلوفسكي وغيرهم.

ولقد حاولت في كتاباتي النقدية الجديدة أن أسعى للكشف عن «أدبية النص» أو شعريته» وفي الوقت نفسه أن اكشف عن عوامله التكوينية ومرجعيته ورؤيته للعالم. ولذا فقد وقفت ضد محاولة قصر الاستراتيجية النقدية على الوصف والتحليل والتأويل المحايث

ودعوت الى رد الاعتبار الى أحكام القيمة داخل المنظور النقدي الحداثي. إذ لم يعد ممكناً الاقتصار على الوصف وتجاهل الحمولات المعرفية والقيمية والايديولوجية التي يحملها النص. ولذا فقد كنت أحاول أن أسد ثغرة خطيرة يعاني منها المنظور النقدي الحديث، وبشكل خاص في مستواه الشكلاني. فهذا النقد قد اقتصر أو كاد على عملية التحليل والوصف والنظر الى النص بوصفه عالماً مغلقاً ومكتفياً بذاته وحاول أن يقصي كل ما له علاقة بقيم النص المعرفية والفكرية والايديولوجية لصالح نزعة وصفية أحادية. ولقد أكدت أن دعوتي الى رد الاعتبار الى أحكام القيمة لا تنطوي، ضمناً، على الدعوة الى إعادة خلق نقد تقويمي أو قيمي مستقل ومتكامل، فمثل هذا الأمر قد يقود الرؤيا النقدية الحداثية، كما حدث في مرات سابقة الى خلق نقد تقويمي اخلاقي وتعليمي قد يبعد النقد عن وظيفته الجوهرية المتمثلة في الكشف عن شعرية النص ورؤياه. ولذا فإن المقصود من هذه الدعوة أن تتحول القيمة الى بعد أبستمولوجي (معرفي) من أبعاد الرؤيا النقدية، وشريطة أن يعمد الناقد الى استخلاص قيم النص من خلال المعاينة الطويلة وليس عن طريق القسر والإسقاط الخارجيين.

ولكل ما تقدم فقد دعوت الى ضرورة الدمج الفعال والجدلي بين الأدوات المنهجية والاجرائية للرؤيا النقدية الحداثية، بما فيها من وصف وتحليل وتأويل من جهة وبين منظومة القيم الإنسانية والإجتماعية التي تزخر بها التجربة الإنسانية وصولاً للكشف عن (رؤيا العالم) التي يكشف عنها النص على حد تعبير لوسيان غولدمان[7].

إن عملية تشكل الرؤيا النقدية الجديدة في النقد الأدبي العراقي، ليست عملية هينة ومصطنعة واعتباطية وإنما هي عملية مكابدة داخلية واجتماعية وتاريخية ومعرفية. وإذا ما اصطدمت هذه العملية في بداياتها ببعض العوائق والاخفاقات، فإنها قادرة بالتأكيد على تلمس طريقها الحداثي عن طريق المدارسة والتقصي والتأمل والمراجعة الذاتية الجادة للوصول الى منظورات نقدية شخصية تستطيع أن تلج عالم النص بوعي وأن تظل شاخصة نحو العالم الخارجي الذي أمد هذا النص برموزه ومكوناته ودلالاته.

وختاماً فليس أمام الرؤيا النقدية الجديدة ـ وهي في طور الولادة والتكوين ـ إلا السير الى أمام وبوعي كامل لمسؤولياتها وامكاناتها لكي تسهم مستقبلاً، وبشكل اكثر فاعلية في إغناء ثقافتنا الوطنية وحركتنا الأدبية والنقدية الجادة. وأعد الدراسات التي يضمها كتابي هذا محاولة متواضعة تضاف الى جهود زملائي النقاد لتأسيس هذا المنحى النقدي الجديد وتطوير رؤاه[8].

الهـــوامش

(1) راجع دراستنا «من رواية الصوت الواحد إلى الرواية متعددة الأصوات».

(2) «من سلطة النص إلى سلطة القراءة»، ضمن أحد فصول هذا الكتاب.

(3) «مفهوم الحداثة عند طه حسين. . . » د. محمد برادة، في «دراسات مغربية في الفلسفـة والتراث والفكر الحديث» / المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، (د.ت) ص 155-156.

(4) «النقد والحقيقة» رولان بارت، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، 1985، ص 77,69,7. وراجع أيضاً «اللغة الثانية: الحداثة النقدية وإشكالية أحكام القيمة» ـ فاضل ثامر، في الكتاب.

(5) «معالم جديدة في أدبنا المعاصر»، فاضل ثامر/وزارة الإعلام، بغداد، 1975.

(6) «مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع»، فاضل ثامر، وزارة الإعلام، بغداد، 1987.

(7) «في البنيوية التركيبية ـ دراسة في منهج لوسيان غولدمان» د. جمال شحيد، دار ابن رشد، بيـروت، 1982، ص 37-60.

(8) أحاول هنا أن أكسب مصطلح الرؤيا دلالة اصطلاحية خاصة تجعله يختلف عن مصطلح «الرؤية». فالرؤيا مصطلح يشير إضافة إلى دلالته العلمية إلى المنظور الفكري الفلسفي ووجهة النظر، بينما يشير مصطلح الرؤية إلى المشاهدة البصرية والنقل الحسي للمنظور، راجع مقالنا «الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا» جريدة الثورة، بغداد في 1986/11/1.

فهرس المحتويات

الفصل الأول/ في سيميائية النص الأدبي

- أمبراطورية العلامة وهيمنة الأنموذج اللغوي 7
- تجليات العلامة الأيقونيّة والعلامة اللغوية في الأدب والفن 15
  - في المهاد النظري 15
- حوار الشاعر مع الأشياء: من «اعتباطية العلامة اللغـوية، إلى تجسيد العـلامة الأيقونيّة» 26
  - في التطبيق النقدي 26

الفصل الثاني/ النقد العربي وإشكالية النظرية الأدبية الحديثة 39

- من سلطة النص إلى سلطة القراءة 41
  - القارىء بوصفه منتجاً للنص 45
  - مستويات القراءة وشروطها 49
  - الناقد العربي في مواجهة سلطة النص وسلطة القراءة 53
  - تفاعل السلطات 58
- النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث 67
- النقد العربي وظاهرة الامتثال للمناهج النقدية الجديدة 82
- النظرية الأدبية الحديثة / المصطلح والظاهرة 86
- خطاب النقد العربي الحديث/ الاتجاهات الأسلوبية: تجربة المسدي نموذجاً 91
- فضاء الشعرية الحديثة 101
- اللغة الثانية: الحداثة النقدية وإشكالية أحكام القيمة 108

الفصل الثالث/ مشروع حوار مع الفكر البنيوي

- البنيوية ومغالطة موت المؤلف 129
- البنيوية ومغالطة الفصل بين الجمالي والأيديولوجي 135
- البنيوية واستلاب الحرية الإنسانية 143
- البنيوية والنزعة اللاتاريخية 152

- الموضوعية البنيوية 157

الفصل الرابع/ إشكالية المصطلح والمنهج

- إشكاليات ترجمة المصطلح اللساني والنقدي: /المصطلح السردي نموذجاً 169
- تمهيد في طبيعة الإشكالية 169
- تحديدات أولية لمفهوم المصطلح ودلالته 170
- تمهيد في علم المصطلح ووظيفته وضوابطه 171
- من مظاهر الاختلاف والاضطراب في ترجمة المصطلح اللساني والنقدي 174
- إشكالية ترجمة المصطلح السردي الحديث 178
- ثنائية المتن الحكائي/ المبنى الحكائي وإشكالية المصطلح السردي 184
- استنطاق المستويات الدلالية للنص الشعري /(من البنية إلى الدلالة) 193
- إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث 217
- جوهر الإشكالية 217
- المنهج لغة واصطلاحاً 217
- اشكالية تصنيف المناهج واشتباك المصطلحات 220
- الناقد العربي والوعي بإشكالية المنهج 223
- الوعي المنهجي عند محمد مندور 224
- التلازم بين المنهج والنظرية 228
- النقد العربي وحوار المناهج النقدية 230
- البنيوية بين المنهج والفلسفة والعلم 234
- أسئلة المنهج في النقد 243